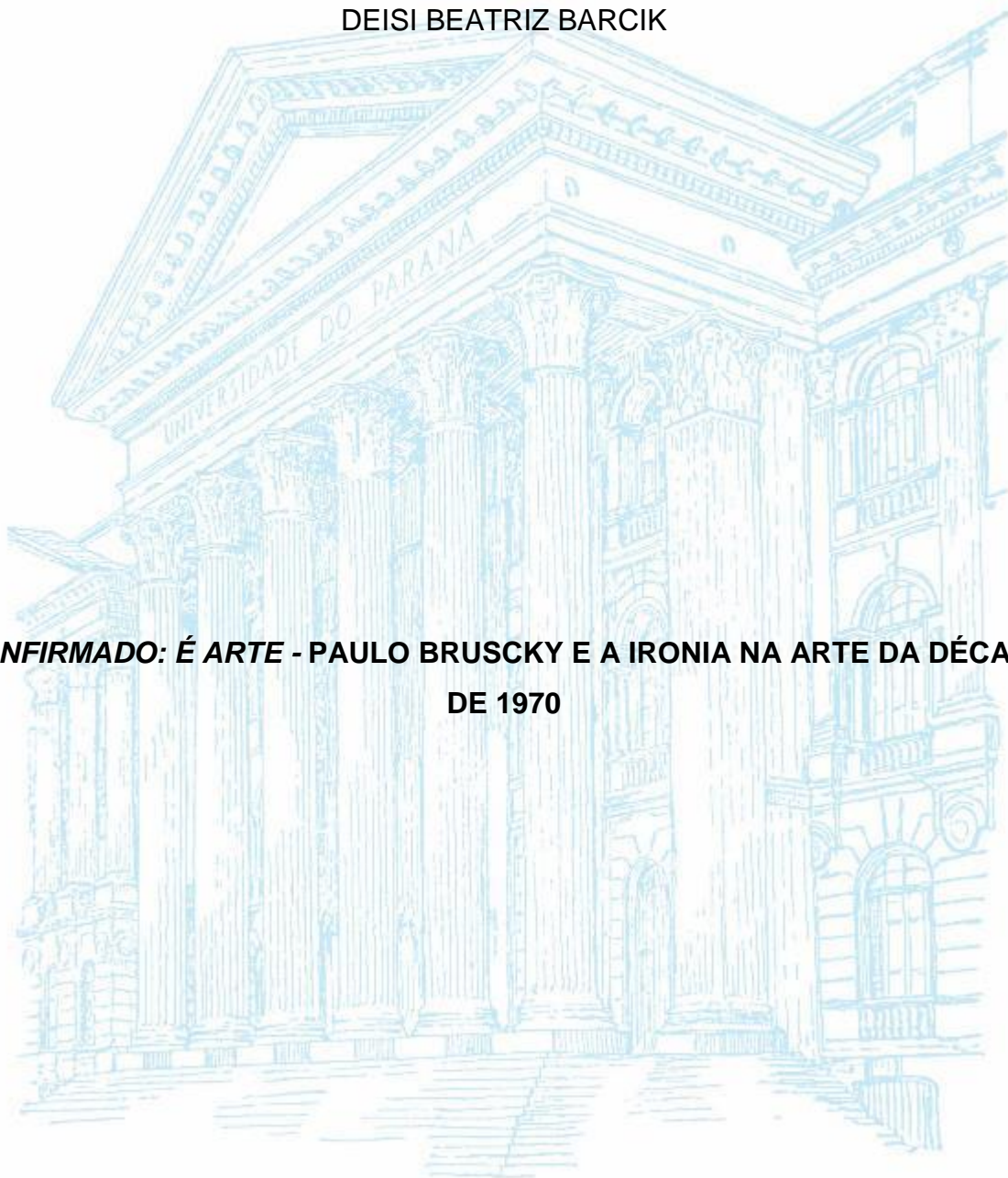


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DEISI BEATRIZ BARCIK

**CONFIRMADO: É ARTE - PAULO BRUSCKY E A IRONIA NA ARTE DA DÉCADA  
DE 1970**



CURITIBA

2017

DEISI BEATRIZ BARCIK

***CONFIRMADO: É ARTE - PAULO BRUSCKY E A IRONIA NA ARTE DA DÉCADA  
DE 1970***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa.

Orientador: Professor Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Barcik, Deisi Beatriz

Confirmado: é arte – Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970 / Deisi Beatriz Barcik – Curitiba, 2017.  
160 f.; 29 cm.

Orientador: Artur Correia de Freitas

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Bruscky, Paulo, 1949 - Crítica e interpretação. 2. Arte brasileira - História. 3. Arte conceitual. 4. Ironia. 5. Arte - Aspectos políticos - Brasil. I. Título.


CDD 709.04

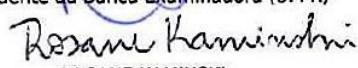
**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM HISTÓRIA**

No dia vinte e um de Agosto de dois mil e dezessete às 14:30 horas, na sala Prof. Dr. Carlos Antunes, Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 6º andar, Departamento de História da UFPR, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **DEISI BEATRIZ BARCIK** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: **"Confirmado: é arte - Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970"**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes **Membros: ARTUR CORREIA DE FREITAS (UFPR), MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ (UTFPR), ROSANE KAMINSKI (UFPR)**. Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ARTUR CORREIA DE FREITAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca sugere a publicação da dissertação

CURITIBA, 21 de Agosto de 2017.

  
ARTUR CORREIA DE FREITAS  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

  
ROSANE KAMINSKI  
Avaliador Interno (UFPR)

  
MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ  
Avaliador Externo (UTFPR)



*Para meus pais, Francisco e Doraci Barcik.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, sobretudo aos meus amados pais, Doraci e Francisco, pela inspiração e exemplos de coragem, força de vontade, integridade, bondade e respeito e aos meus irmãos, Aureo, Samuel e Joselmo, pelas mãos dadas nos momentos difíceis da vida e por me ajudarem, aos seus modos, a manter um foco na pesquisa. Ao meu amado Gustavo Naufal, por ser um companheiro afetuoso e compreensivo, por me incentivar e me dar o seu apoio de várias formas, tanto no âmbito da pesquisa quanto nas tarefas cotidianas.

Agradeço ao meu orientador, professor Artur Freitas, primeiramente, por me incentivar no caminho acadêmico, depositando confiança em meu trabalho. A ele agradeço pela orientação, pelas indicações de leitura, pelas conversas e pela liberdade concedida para produzir esta pesquisa. Agradeço também pela paciência, disposição e amizade.

Às professoras Rosane Kaminski e Marilda Queluz, participantes da Banca de Qualificação, agradeço pela leitura minuciosa, pelos apontamentos, pelas valiosas sugestões que fizeram e também por aceitarem o convite em participar da Banca final.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado que viabilizou a produção desta pesquisa. À Maria Cristina Parzowski, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, pela eficiência, cuidado e simpatia com que me auxiliou nos momentos necessários.

Agradeço aos professores da Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa (Amena), pelos ensinamentos, leituras e discussões nas disciplinas. Também agradeço à professora Andréa Doré por proporcionar uma maior aproximação com a produção de Michel de Certeau, autor que tanto colaborou com esta pesquisa.

Agradeço à Amena por ter possibilitado o encontro ou o reencontro com pessoas fantásticas: Amanda Habith Nunes, Camila Jansen de Mello de Santana, Douglas Gasparin Arruda, Fabiane Taís Muzardo, Guilherme Ieger Dobrychtop, Luciane Souza Catalá, Sara Jane dos Santos e Sissi Valente Pereira, colegas da Linha pelos quais tenho muito carinho. Para estas pessoas meu agradecimento é por todas as conversas, compartilhamentos, cafés, cervejas, jogos, discussões e risadas, mas principalmente porque conhecê-las foi e é uma felicidade. Felicidade proporcionada pela amizade, então estendo meus agradecimentos aos meus outros amigos e amigas que, de perto ou de longe, me encorajaram com suas alegrias e entusiasmos.

## RESUMO

Durante a década de 1970 uma parcela da produção artística brasileira se configurou como alternativa crítica ao sistema da arte, às esferas cultural e política e, de modo geral, ao comportamento social. Muitos artistas do período propunham trabalhos que, numa chave libertária, fossem também uma forma de intervenção simbólica em uma conjuntura autoritária e repressiva. Nesse contexto, parte considerável da produção artística nacional apresentou um viés mais conceitual. Nessa circunstância, a ironia parece ter ganho força para se desenvolver em proposições de arte que dialogavam com o cotidiano, com os meios de comunicação, os processos sistematizados, industriais ou institucionais. Com base nessas características, surgiu a questão: de que maneiras e através de quais recursos poéticos e narrativos Paulo Bruscky explorou a ironia em seus trabalhos para provocar ruídos nos sistemas artístico e social e expor seu posicionamento crítico em relação ao contexto da década de 1970? Partindo dessa problemática, este estudo buscou realizar uma análise histórica da produção de Paulo Bruscky entre os anos de 1970 e 1979, baliza temporal que compreende a primeira década da produção do artista em que ele utilizou diversos meios, suportes e técnicas em trabalhos que apresentam uma poética marcadamente conceitual, irônica e conectada com a realidade política do país. Como recurso poético, narrativo ou como uma *tática*, nos termos de Michel de Certeau, a ironia de Bruscky é abordada em proposições artísticas em que o artista transformou espaços comuns da cidade em lugares para a arte; em trabalhos que o artista direciona suas críticas ao sistema de arte, aí incluídos as exposições, as galerias e os museus, os críticos de arte, o júri dos salões, a academia de arte, o público de arte e a ideia de exposição e apreciação estética exclusivamente visual; e em propostas em que Bruscky se vale dos jornais impressos e dos sistemas dos Correios para veicular proposições artísticas. A estratégia discursiva de Paulo Bruscky é aqui analisada em diálogo com o conceito de ironia proposto por Linda Hutcheon. Além disso, nas análises também são consideradas algumas possíveis aproximações com a *arte conceitual* brasileira, o sistema artístico e o contexto social e político do Brasil dos anos 1970.

Palavras-chave: Arte brasileira. Paulo Bruscky. Ironia. Arte conceitual. Arte e política durante o regime militar.

## ABSTRACT

During the 1970s, a part of Brazilian artistic production was configured as a critical alternative to the art system, to the critical and political spheres and, in general, to social behavior. Many artists of the period, proposed works which, in a libertarian key, were also a form of symbolic intervention in an authoritarian and repressive conjuncture. In this context, considerable part of the national artistic production presented a more conceptual bias. Under this circumstance, the irony seems to have gained the strength to develop itself in propositions of art that held dialogues with the everyday, with the media, organized processes, industrial or institutional. Based on these characteristics, the question arose: what ways and through which poetic and narrative features Paulo Bruscky explored the irony in his work to cause consequences in the artistic and social systems and expose his critical position in relation to the context of the Decade of 1970? From this issue, this study sought to carry out a historical analysis of the production of Paulo Bruscky between 1970 and 1979, temporal beacon that comprises the first decade of the artist's production in which he used various media, formats and techniques in works that feature a markedly conceptual poetics, ironic and connected with the political reality of the country. As a poetic device, narrative or as a *tactic*, according to Michel de Certeau, the irony of Bruscky is covered in artistic propositions in which the artist transformed the common spaces of the city in places for art; in works that the artist directs his criticism to the system of art, including art exhibitions, galleries and museums, art critics, the jury of the halls, the academy of art, the art public and the idea of exposure and aesthetic appreciation exclusively visual; and in proposals in which Bruscky took into consideration printed newspapers and postal systems to serve artistic propositions. The discursive strategy of Paulo Bruscky is here analyzed in dialogue with the concept of irony proposed by Linda Hutcheon. In addition, in the analysis, some possible approaches with the Brazilian conceptual art, the artistic system and the social and political context of Brazil of the years 1970 are also considered.

Keywords: Brazilian art. Paulo Bruscky. Irony. Conceptual art. Art and politics during the military regime.



## ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1: <i>A QUEDA</i> . PAULO BRUSCKY, 1966 .....	19
FIGURA 2: <i>GUERRILHEIRO I</i> . PAULO BRUSCKY, 1969.....	21
FIGURA 3: <i>FONTE</i> . MARCEL DUCHAMP, 1917 .....	34
FIGURA 4: <i>SCULTURA VIVENT</i> . PIERO MANZONI, 1961 .....	37
FIGURA 5: <i>MERDA D'ARTISTA</i> Nº 014. PIERO MANZONI, 1961 .....	38
FIGURA 6: <i>O PORCO</i> . NELSON LEIRNER, 1966 .....	45
FIGURA 7: <i>PINTORES PROMOVEM O SEPULTAMENTO DA ARTE EM B VIAGEM</i> .....	49
FIGURA 8: <i>FOGUEIRA</i> . PAULO BRUSCKY & DANIEL SANTIAGO, 1974 .....	51
FIGURA 9: <i>FOGUEIRA DE GELO</i> . PAULO BRUSCKY, 2010 .....	52
FIGURA 10: <i>ENTERRO AQUÁTICO</i> . PAULO BRUSCKY, 1972.....	66
FIGURA 11: <i>ENTERRO AQUÁTICO</i> . PAULO BRUSCKY, 1972.....	67
FIGURA 12: <i>ENTERRO AQUÁTICO</i> . PAULO BRUSCKY, 1972.....	68
FIGURA 13: <i>ARTE/PARE</i> . PAULO BRUSCKY, 1973.....	70
FIGURA 14: <i>ARTE/PARE</i> . PAULO BRUSCKY, 1973.....	71
FIGURA 15: <i>ARTE/PARE</i> . PAULO BRUSCKY, 1973.....	75
FIGURA 16: <i>ARTE CEMITERIAL</i> . PAULO BRUSCKY, 1971 .....	81
FIGURA 17: <i>ARTE CEMITERIAL</i> . PAULO BRUSCKY, 1971 .....	82
FIGURA 18: <i>ARTE CEMITERIAL</i> . PAULO BRUSCKY, 1971 .....	83
FIGURA 19: <i>ARTE CEMITERIAL</i> . PAULO BRUSCKY, 1971 .....	84
FIGURA 20: <i>ARTE CEMITERIAL</i> . SANTINHO CONVITE. PAULO BRUSCKY, 1971 .....	90
FIGURA 21: <i>OPINIÃO DA OBRA SOBRE O ESPECTADOR</i> . PAULO BRUSCKY, 1971 .....	98
FIGURA 22: <i>ARTEAERONIMBO</i> . EQUIPE PAULO BRUSCKY & DANIEL SANTIAGO, 1974 .....	108
FIGURA 23: <i>PÁGINA DO JORNAL DIÁRIO DE PERNAMBUCO</i> . ARTEAERONIMBO, 1974 .....	109
FIGURA 24: <i>JORNAL DO BRASIL, RIO DE JANEIRO, 14 DE DEZEMBRO DE 1968. Nº 213</i> .....	112
FIGURA 25: <i>ÁREA Nº1</i> . CILDO MEIRELES. 1970 .....	116
FIGURA 26: <i>POSTAÇÃO</i> . PAULO BRUSCKY, 1975 .....	130
FIGURA 27: <i>SEM DESTINO</i> . PAULO BRUSCKY, 1975 - 1983 .....	138
FIGURA 28: <i>CONFIRMADO: É ARTE</i> . PAULO BRUSCKY, 1977 .....	145

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
A CIDADE .....	14
O ARTISTA – BREVES CONSIDERAÇÕES .....	18
<b>1 CONCEITO COMO ARTE .....</b>	<b>24</b>
1.1 SOBRE O CONCEITO DE IRONIA.....	24
1.2 ARTE CONCEITUAL E IRONIA.....	33
1.3 PRODUÇÃO CONCEITUAL BRASILEIRA E IRONIA .....	43
<b>2 LUGARES NA CIDADE: ESPAÇOS PARA INTERVENÇÕES IRÔNICAS .....</b>	<b>59</b>
2.1 O CONCEITO DE IMAGEM.....	60
2.2 ENTERRO AQUÁTICO .....	65
2.3 É ARTE, PARE! .....	69
<b>3 O SISTEMA PARA A IRONIA .....</b>	<b>77</b>
3.1 ARTE CEMITERIAL.....	77
3.2 O ENTERRO DA EXPOSIÇÃO: DESDOBRAMENTOS IRÔNICOS? .....	88
3.3 OPINIÕES DA OBRA.....	97
<b>4 CIRCUITOS ALTERNATIVOS.....</b>	<b>107</b>
4.1 CÉU COLORIDO: “ARTEAERONIMBO” .....	108
4.2 ARTE CORREIO: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA REDE .....	123
4.3 AÇÃO DE POSTAGEM: POSTAÇÃO .....	129
4.4 SEM DESTINO .....	133
<b>CONFIRMADO: É ARTE .....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>147</b>
FONTES TEXTUAIS.....	151
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	154
ANEXOS .....	157

## Introdução

*Confirmado: é arte* (1977) é um trabalho de arte de autoria de Paulo Bruscky. Trata-se de um cartão postal onde o artista fez inserções utilizando decalque e carimbo. Tal composição, que combina palavras e imagens, concentra algumas das características da produção de Paulo Bruscky que serão tratadas nesse estudo: a produção de Paulo Bruscky durante a década de 1970; o viés conceitual de seu trabalho; a crítica à esfera artística que é estendida ao contexto social e político do país na referida década; e a presença da ideia de circulação de arte independente do sistema artístico oficial e hegemônico. Esses são alguns dos motivos que levaram à apropriação do nome do trabalho artístico para compor o título dessa dissertação.

Nas décadas de 1960 e 1970, uma parcela da produção artística brasileira se configurou como alternativa crítica ao sistema da arte, às esferas cultural e política e, de modo geral, ao comportamento social. Muitos artistas do período propunham trabalhos em que a problemática se conectava com o mundo real não para que ele fosse representado, mas para o criticar e para que servisse, de algum modo, como possibilidade de liberdade de expressão e como uma espécie de intervenção numa situação repressiva. Nessas circunstâncias, a ironia parece ter ganho força para se desenvolver em produções artísticas que intervinham na esfera real, em proposições que aconteciam não apenas dentro de museus e galerias, mas nos espaços comuns das cidades.

Os recursos poéticos de muitos artistas apresentaram importantes alterações em seus contornos. Deixando de lado os pedestais, as molduras e as definições mais delimitadas do que seria a arte, a porosidade artística foi sendo potencializada, aumentando as ramificações de uma produção com viés mais conceitual. Permeáveis e invasivos, sugando elementos do dia a dia e características de outras linguagens artísticas, tais recursos se inseriram no cotidiano comum, inclusive nos meios de comunicação de massa e nos processos sistematizados, industriais ou institucionais. Um dos brasileiros que passou a utilizar a ironia em sua poética em uma produção mais conceitual é o artista Paulo Bruscky.

Nascido e estabelecido em Recife (PE), a sua trajetória artística, como será visto adiante, se inicia nos anos finais da década de 1960, coincidentemente, no difícil momento da história recente de nosso país. Com uma vasta produção, Paulo Bruscky

utilizou diversos meios, suportes e técnicas em trabalhos que apresentam uma forte conexão entre a produção conceitual e a realidade do contexto brasileiro daquele momento. Muitos de seus trabalhos têm a presença da ironia, tanto levantando questões sobre a função da arte, quanto confrontando os códigos sociais e a repressão militar. Ácida, mas muitas vezes com ares de brincadeira, promovendo o estranhamento e a imaginação, a ironia de Bruscky, apesar de nem sempre ter passado despercebida, tentava driblar as censuras – fossem elas morais ou políticas, e provocar ruídos no sistema artístico e no cotidiano da cidade, ruídos ocasionados por proposições artísticas.

Tento em vista os embates estéticos e ideológicos ocorridos entre a produção com viés conceitual, de um lado, e a repressão militar, de outro, o problema que permeia esse estudo tem como foco a questão: de que maneiras e através de quais recursos poéticos e narrativos Paulo Bruscky explorou a ironia em seus trabalhos para provocar ruídos nos sistemas artístico e social e expor seu posicionamento crítico em relação ao contexto artístico e político brasileiro da década de 1970?

Há vasta historiografia acerca desse momento histórico e também existem alguns estudos recentes sobre a produção de Paulo Bruscky como a dissertação de mestrado em Artes Visuais de Ludmila de Britto intitulada *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky* (2009); a tese de doutorado em História de Cíntia Sousa intitulada *Quando falo Paulo Bruscky: a nova história biográfica e os sentidos de uma vida* (2011); além de estudos que abordam alguns trabalhos do artista, como a dissertação de mestrado em Artes Visuais de Andréa Paiva Nunes intitulada *Todo Lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80* (2004); e a tese de doutorado em História de Ana Lúcia Marsillac *Aberturas Utópicas: singularidades da arte política nos anos 70* (2011), contudo, esses estudos pouco abordaram ou não abordaram a forte característica irônica da produção de Paulo Bruscky.

Assim, esse estudo busca realizar uma análise histórica da produção do artista Paulo Bruscky compreendida entre os anos 1970 e 1979, baliza temporal que compreende a primeira década da produção do artista em que ele apresenta uma poética marcadamente conceitual. Considerando que examinar a esfera artística do Brasil durante o período da ditadura militar é também um modo de rever os ideais que motivaram tal produção, esse estudo, com ênfase nas propostas de arte de matriz conceitual, busca analisar um pouco da trajetória artística de Paulo Bruscky, através de trabalhos e proposições realizados durante a referida década, em que o artista

utilizou a ironia como expediente poético e, muitas vezes, como tática artística no momento marcado pela repressão do instaurado governo militar.

Com uma produção em que a vida material aparece intimamente relacionada à arte, ponto central nas produções conceituais brasileiras, muitos trabalhos de Paulo Bruscky se configuraram como ações em que ele propôs espaços para a vivência, ou seja, para a inserção do espectador no trabalho artístico. São intervenções urbanas realizadas em áreas comuns da cidade. Em outros há a presença de palavras, tanto através de vocábulos que se misturam e se complementam com imagens, como em textos descritivos ou propositivos. Esses trabalhos, como diz o crítico cultural Adolfo Monteja Navas, “criam territórios artísticos desconhecidos, expressões fronteiriças ou produtos estéticos híbridos”<sup>1</sup>. Buscando diálogos com a população ou com seus pares artistas, a produção de Bruscky possui forte traço comunicacional e muitos de seus trabalhos aconteceram através de proposições irônicas na mídia impressa ou através de correspondências e publicações alternativas.

Em sua variada produção, Bruscky combinou vários elementos e linguagens, desde textos fantásticos ou com instruções até proposições e projetos de ações enviadas para museus e galerias, publicados nos jornais ou realizados pela cidade. Em grande parte de seus trabalhos o artista parece sugerir modos alternativos de ver, de ser e de estar no mundo, negando as fronteiras definidas da realidade instituída e do sistema artístico.

Nesse sentido, suas propostas são abordadas como formas críticas e subversivas de uma produção conceitual em que a ironia se configurou como um elemento apropriado para que o artista pudesse produzir com alguma liberdade e, diversas vezes, desacatar e desautorizar autoridades do campo da arte, a sociedade e a política do governo militar.

A complexa produção artística de Bruscky foi parcialmente acessada, não sem dificuldades, através de fontes iconográficas e textuais. Bruscky é um artista peculiar, com uma produção extremamente múltipla. Seus trabalhos se dobram, desdobram, abrem-se, transformam-se, geram várias possibilidades interpretativas. Nesse sentido, a busca por conexões que pudessem favorecer uma aproximação interpretativa de seus trabalhos, distantes no tempo, deu-se, principalmente, através de fontes iconográficas e textuais.

---

<sup>1</sup> BRUSCKY, P; NAVAS, A. M. **Poesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.16.

As principais fontes iconográficas foram aquelas presentes em livros, catálogos, arquivos de museus, centros de pesquisas, vídeos de arquivos e disponíveis na internet, e as textuais: artigos, crônicas, entrevistas e textos críticos encontrados em publicações diversas, como catálogos de exposições, livros, jornais e documentos gerais.

As fontes utilizadas foram, principalmente, as encontradas nos livros catálogos *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia* de Cristina Freire (2006); *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos* de Cristiana Tejo (2009); *Bruscky; Paulo: arquiteturas do imaginário* (2010); *Paulo Bruscky: depoimento* (2011); *Paulo Bruscky: arte correio* (2011); *Poiesis Bruscky* de Adolfo Montejá Navas e Paulo Bruscky (2012); nas matérias publicadas em periódicos como nos jornais *O Diário de Pernambuco* e *Jornal do Brasil*, ambos acervos disponíveis na Hemeroteca digital, site que possibilitou que várias edições das publicações fossem acessadas através de palavras-chave; na revista *Veja*, acervo digital; no jornal *O Estado de São Paulo*, acervo digital; nos documentos disponíveis nos arquivos digitais do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos acervos digitais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, nos arquivos físicos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e no Centro de Pesquisa Guido Viaro (Curitiba/Paraná).

Também foram usadas as fontes disponíveis em sites como [itaucultural.org.br](http://itaucultural.org.br), nos sites das galerias que representam o artista como Galeria Nara Roesler: [nararoesler.com.br](http://nararoesler.com.br), Carbono Galeria: [carbonogaleria.com.br](http://carbonogaleria.com.br) e Galeria Amparo 60: [amparao60.com.br](http://amparao60.com.br). Ainda compõem as fontes de pesquisa os filmes disponíveis na coleção *Circuitos Compartilhados – Arquivo Bruscky* de Newton Goto (2008), além de outros vídeos contendo conversas e entrevistas disponíveis no site [youtube.com.br](http://youtube.com.br), como a conversa com Paulo Bruscky e Daniel Santiago (47'23") mediada por Gilberto Prado em 1989; a entrevista com Paulo Bruscky realizado no programa Nomes do Nordeste pelo jornalista Augusto César Costa em 2007 (53'66"); o vídeo depoimento para o programa *Grandes Personagens da Arte* da TV Cultura (6'54").

Dividindo a estrutura desse estudo, o primeiro capítulo é subdividido em três tópicos: o primeiro intenta trazer explicações sobre a ironia. Considerando algumas diferenças na abordagem do conceito. O texto, apoiado nos estudos de Douglas Colin Muecke e nos de Linda Hutcheon, tenta esclarecer o modo como a ironia é aqui entendida e então apropriada como conceito operativo para inferir ironia e analisar

algumas propostas artísticas do artista visual Paulo Bruscky, já que o que se tem com a ironia não são certezas nem verdades, mas inferências. O segundo tópico versa sobre a arte conceitual e sobre a utilização da ironia. O terceiro tópico procura tratar da arte conceitual no contexto brasileiro da década de 1970 e, novamente, procura exemplificar a presença da ironia em alguns trabalhos do período.

Delimitando alguns modos operativos de Paulo Bruscky, o segundo capítulo traz análises de duas intervenções urbanas realizadas em Recife: *Enterro Aquático I* (1972) e *Arte/Pare* (1973). Esses trabalhos são abordados levando em conta a ideia de intervenção urbana como linguagem artística de natureza efêmera que evidencia características da arte conceitual: a desmaterialização do objeto de arte e a importância do processo artístico em detrimento da produção de um objeto final.

Já que os trabalhos são acessados através das imagens fotográficas remissivas das intervenções, é proposta uma discussão em torno da relação entre imagem e representação, isso através dos conceitos trazidos por Hans Belting que escreve que a imagem é sempre representativa, pois corporifica ou torna presente uma ideia<sup>2</sup>. Utilizando os conceitos de Michel De Certeau sobre a importância de entender a questão da presença da ausência na própria constituição do discurso histórico, tais imagens são tratadas como *vestígios* daquilo que já não é<sup>3</sup>.

Além disso, tomando como base que são ações que aconteceram no espaço público, os trabalhos são tratados como provocações de ruídos na cidade. O ruído é entendido como ironia crítica aos códigos sociais, à política do governo militar e aos mecanismos de consagração da arte. Ainda utilizando termos de Michel de Certeau, as intervenções são analisadas considerando a cidade do Recife como um *lugar* onde Paulo Bruscky, através de suas *táticas* irônicas, transformou a ordem desse *lugar* em espaço lúdico de intervenção artística, pois para Michel de Certeau “um *lugar* é uma ordem”. Um *lugar* é imóvel, pois os elementos que o compõem são estáveis e possuem lei própria, já o *espaço* é móvel, ele acontece, e isso se dá justamente quando a estabilidade do *lugar* é perturbada<sup>4</sup>.

O Terceiro capítulo trata da exposição *Arte Cemiterial* (1971) e seus desdobramentos e da obra *Opinião da obra sobre o espectador* (1971), texto que fez

---

<sup>2</sup> BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, v.1, n.8, p. 65-78, jul. 2005.

<sup>3</sup> CERTEAU, M. de. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Tradução de Guilherme J. de F. Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

<sup>4</sup> CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 199-217.

parte dessa exposição. Nesse tópico os trabalhos são abordados entendendo que Bruscky direciona sua acidez ao sistema de arte de modo mais enfático. A ironia acontece, então, através de atitudes ou através de comentários do artista na própria obra, tendo como alvo o júri dos salões, a academia de arte, a crítica especializada em arte, o público e, inclusive, a ideia de exposição. A ideia de criação de *espaço* de Certeau é retomada, pois os desdobramentos de *Arte Cemiterial* acontecem em lugares da cidade do Recife.

*Opinião da obra sobre o espectador* (1971), por ser apresentada em forma de texto, é observada considerando algumas relações entre a oralidade e a escrita como prática mítica nos termos de Michel de Certeau<sup>5</sup>, além disso, é inserido na discussão o conceito de paródia que, nos termos de Linda Hutcheon, muitas vezes serve como veículo para a ironia.

No quarto e último capítulo são analisadas três ações em que o artista Paulo Bruscky inseriu algumas propostas em mecanismos de comunicação, a saber: no jornal impresso e na rede internacional dos correios. A primeira proposição analisada é *Arteaeronimbo*, faz parte da chamada *Arte Classificada*, foi veiculada em 1974 através do jornal Diário de Pernambuco. As outras duas ações analisadas nesse capítulo são propostas de arte correio: *PostAção*, realizado em 1975, e *Sem Destino*, proposta que durou cerca de 8 anos, tendo iniciado em 1975 e considerada encerrada em 1983. Nesses dois últimos trabalhos o artista utiliza os sistemas de comunicação por carta, ou seja, os correios, para a veiculação de suas propostas. Tais ações tanto foram efetivadas por conta da rede de arte correio que se formava, como colaboraram com a formação desta rede. Rede que pode ser considerada como um circuito alternativo e ideológico para a produção e circulação de arte e para a troca de informações durante a década de 1970, tempo em que as ditaduras militares marcaram presença em vários países da América Latina. Nesse capítulo as proposições artísticas são discutidas utilizando o conceito de *tática* de Michel de Certeau, que considera *tática* o movimento astucioso “dentro do campo de visão do inimigo”<sup>6</sup>.

Mas antes de seguir para os capítulos, há uma breve abordagem sobre a cidade do Recife e, ainda adiante, algumas considerações sobre o artista recifense Paulo Bruscky.

---

<sup>5</sup> *Idem*, p. 221 - 245.

<sup>6</sup> CERTEAU, M. de. **A invenção...** *Op. Cit.*, p. 100.



## A cidade

Recife sempre foi tradicionalista, açucareira, de famílias tradicionais. Mas é Recife e eu amo a minha cidade! É uma cidade geograficamente, inclusive, pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas como os rios, as pontes, as praias, os arrecifes. A geografia de Recife sempre me impressionou. Quase todos da minha geração saíram para o Rio de Janeiro ou São Paulo, mas acho que para você conhecer o mundo, é preciso primeiro conhecer sua aldeia. Então, quase todos da minha geração foram embora, eu não fui porque não achei que havia necessidade. Tenho várias matérias de jornais que me chamam de louco, me entregando ao Exército na época da ditadura. Sempre fui muito criticado, até pelos meus próprios colegas. Sempre tive mais amigos músicos e escritores do que artistas, porque eu não tinha diálogo com meus pares, a não ser com o Daniel Santiago, porque fizemos trabalhos em conjunto, e com algum pessoal da música e literatura. Sempre fui colocado à margem e nunca tive preocupação com isso, porque sabia que eles não sabiam, não entendiam o que eu fazia<sup>7</sup>.

Situada sobre uma planície fluviomarinha, Recife, circundada por colinas de norte a sul, é envolvida por cinco rios: Beberibe, Capibaribe, Tejipió e braços do Jaboatão e do Pirapama. É constituída por ilhas, penínsulas, alagados e manguezais. As primeiras referências sobre a região que hoje é a cidade de Recife datam do século XVI, do período da colonização portuguesa, quando a Capitania de Pernambuco, de Duarte Coelho, prosperava com a produção de açúcar. Olinda era o centro da Capitania e Recife, que abrigava um povoado de pescadores, pertencia a ela.

Foi a necessidade de escoamento da produção açucareira para a Europa que providenciou a criação de um porto na região do povoado dos arrecifes. A atividade portuária rendeu ao então povoado de pescadores, condições para que o comércio se desenvolvesse na região.

Segundo Virgínia Pontual, em 1630, a Capitania de Pernambuco foi invadida e dominada pelos holandeses que atearam fogo na Vila de Olinda e ocuparam a então Vila do Recife, transformando a Vila de Recife em cidade de Maurícia, nome dado em homenagem a Maurício de Nassau. No século XVIII a cidade cresceu lentamente do centro para o interior dando origem aos primeiros bairros, muitos dos quais tiveram como ponto de formação os engenhos açucareiros<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> BRUSCKY, P. **Depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 17

<sup>8</sup> PONTUAL, V. Tempo do Recife: representações culturais e configurações urbanas. **Revista brasileira de História**. São Paulo, V. 21, n. 42, p. 424, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882001000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000300008)>. Acesso em: Jun. 2017.

Em 1827, Recife passa a ser a capital de Pernambuco<sup>9</sup>, região que teve destaque como produtora e exportadora de açúcar quando esta atividade era um pilar na economia do país. O fator econômico colaborou para que a cidade se configurasse como um centro de vanguarda intelectual e artística. Com a crise financeira em meados do século XIX, o protagonismo de Pernambuco na economia do país cedeu espaço para a cultura cafeeira do Sul, mesmo assim, a produção cultural e intelectual se manteve ativa e a administração pública e a classe dominante, segundo José Luiz Mota de Menezes, interessada pelo progresso e pela modernização<sup>10</sup>.

No início do século XX, Recife vê suas áreas de mangues e alagados ocupados por um crescimento urbano desordenado. O processo de industrialização aliado a desarticulação dos antigos sistemas de produção rural (decorrido da desativação dos engenhos de açúcar, que privilegiou os grandes latifundiários) favoreceu o deslocamento dos pequenos produtores rurais para a cidade em busca de melhores condições de vida<sup>11</sup>. Segundo Pontual, com o crescimento desordenado, em 1920, vê-se o embrião das ocupações e a modificação dos espaços vazios como as áreas de mangues e os alagados, a circunstância criou a necessidade de um remodelamento, uma modernização<sup>12</sup>.

Nas palavras de Itamar Morgado da Silva, “a vocação progressista” [dos governantes e da classe dominante] materializou-se nas primeiras décadas do século 20, num amplo projeto de requalificação urbana”<sup>13</sup>, semelhante ao que acontecia em outras cidades brasileiras.

Às mudanças ocorridas na estrutura urbanística e arquitetônica da cidade somou-se uma “modernização” cultural. Essa modernização teve a colaboração de figuras como o poeta Manuel Bandeira, o sociólogo Gilberto Freyre e o artista Vicente do Rego Monteiro. Para alguns autores como Paulo Herkenhoff (2006 citado por Itamar Morgado da Silva 2014) Pernambuco já tinha “sua lente moderna para ver o

<sup>9</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>10</sup> MENEZES, J. L. M. O moderno e o modernismo em Pernambuco: Arquitetura e Urbanismo. In: Herkenhoff, P. (org.) **Pernambuco Moderno**. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006, p. 68.

<sup>11</sup> MARQUES DE SÁ, L. A. C.; VASCONCELOS, T. L. A Cartografia Histórica da Região Metropolitana do Recife. In: 1º SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA. Paraty, mai. 2011, p.14. Disponível em:

<[https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/VASCONCELOS\\_THATIANA\\_E\\_SA\\_LUCILENE\\_ANTUNES.pdf](https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/VASCONCELOS_THATIANA_E_SA_LUCILENE_ANTUNES.pdf)>. Acesso em jun. 2017.

<sup>12</sup> PONTUAL, V. *Op. Cit.*

<sup>13</sup> SILVA, I. M. da. **Pernambuco à sombra do golpe: a arte resistência de Daniel Santiago**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014, p. 22.

mundo” antes mesmo da semana de 1922<sup>14</sup>, e uma figura importante nesse sentido seria Vicente do Rego Monteiro, artista que se deslocava entre o Brasil e a França, e que teve um ateliê em Paris, fato que lhe permitiu o estabelecimento de contatos com artistas do modernismo europeu e o compartilhamento de ideias com artistas brasileiros.

Em 1930, por exemplo, Vicente do Rego Monteiro, trouxe para o Brasil a primeira grande exposição europeia de arte moderna. Ocuparam as paredes do Salão Nobre do Teatro Santa Izabel as obras de Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, entre outros, Itamar Morgado da Silva escreve que:

a presença de obras de artistas das principais correntes vanguardistas da época, como o cubismo, o fauvismo e o surrealismo, provocou, mesmo que transitoriamente, o deslocamento de um acervo importantíssimo para o Recife, inserindo-o no circuito nacional das artes, pensamento respaldado por intelectuais como Ferreira Gullar (2005) ao afirmar que a cidade do Recife “se distingue no contexto nacional, como núcleo de vida cultural e artística” Essa vocação explica a relevante participação de artistas pernambucanos nos movimentos artísticos nacionais, como o Modernismo, e pelo surgimento de críticos de arte como Mário Pedrosa e Mário Schenberg<sup>15</sup>.

Após a passagem do Estado Novo, no período de redemocratização, Recife vê a organização de coletivos de arte como, em 1952, o *Atelier Coletivo* que visava organizar exposições e democratizar o ensino das artes, mas encerra suas atividades cinco anos depois. Em 1954, surge o movimento *Gráfico Amador*, gráfica fundada por Aluísio Magalhães que tinha como foco abrir espaços para jovens autores e publicar obras literárias em pequenas tiragens artesanais, que perdurou até 1961. Em 1960 surgiu o Movimento de Cultura Popular (MCP), tendo como presidente o educador Germano Coelho apoiado pelo então prefeito Miguel Arraes. O MCP buscava “despertar a consciência política da população” através da promoção de ações educativas e culturais. Mas em 1964, com a instauração do regime militar, o Movimento foi extinto através de agressiva ação militar<sup>16</sup>.

Também em 1964 o governador de Pernambuco, Miguel Arraes, eleito em 1962 pelo Partido Social Trabalhista, é deposto após se recusar a renunciar ao cargo.

---

<sup>14</sup> HERKENHOFF, P. **O Pernambuco Moderno antes do modernismo**. Recife: Instituto Cultural Bandeira, 2006, p. 60.

<sup>15</sup> SILVA, I. M. da. *Op. Cit.* p. 31.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 43-44.

Preso, depois exilado, tornou-se uma das principais figuras políticas que se opunha à ditadura. A deposição de Arraes provocou reações populares, como a marcha dos estudantes que foi confrontada pelas tropas federais. O infeliz saldo do confronto trouxe as primeiras vítimas do regime: a morte dos estudantes Jonas José de Albuquerque Barros e Ivan da Rocha Aguiar, baleados pela polícia em Recife. Para Itamar Morgado da Silva, durante a ditadura houve uma fiscalização (repressão) diferenciada no estado de Pernambuco. Talvez o histórico de Arraes de participação na Frente Popular do Recife, sua recusa em renunciar ao cargo de governador, o conflito da polícia federal com os estudantes gerado em decorrência da manifestação contrária a deposição de Arraes, isso somado ao histórico pernambucano de busca por emancipação, possam ter colaborado com a “fiscalização diferenciada” recebida pelos pernambucanos por parte dos militares<sup>17</sup>.

Outros pontos que podem ter agravado as tensões do governo militar em relação ao Estado podem ser: o atentado com bomba no saguão do Aeroporto Internacional de Guararapes em 25 de julho de 1966 - que matou duas pessoas e feriu outras tantas, no dia em que lá estava o candidato à presidência da República o Marechal Costa e Silva; e a participação de Dom Helder Câmara, arcebispo de Recife e Olinda, como defensor de presos políticos.

Mas mesmo com a ação da política de repressão da ditadura militar que se mostrou enfática com a deposição do governador Arraes e pelo fechamento do Movimento de Cultura Popular, muitos artistas de Pernambuco continuaram se posicionando criticamente frente as circunstâncias sociais.

Artistas de diferentes linguagens marcavam presença no cenário da capital pernambucana. Itamar Morgado da Silva, com base em Tarcísio Pereira, escreve que “entre os “agentes ativos” do Recife estavam políticos, escritores, artistas e poetas que se reuniam na livraria Livro 7, próxima à Faculdade de Direito do Recife, para trocar impressões e debater temas da atualidade”<sup>18</sup>. A livraria Livro 7, de propriedade de Tarcísio Pereira, foi inclusive apontada por Antonio Arrais de Oliveira, em uma publicação no Jornal do Brasil do Rio de Janeiro, como sede da Vanguarda de Recife:

Fundada em 1970, a Livro 7, livraria do Recife, transformou-se em pouco tempo não só no ponto de reunião de jovens artistas e intelectuais

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 37-38.

<sup>18</sup> *Idem*, p.103.

pernambucanos como também na sede de um movimento – Mediarte – que visa a divulgar poetas, escritores, artistas plásticos, músicos, homens do teatro e cineastas nordestinos de vanguarda<sup>19</sup>.

As áreas artísticas de Pernambuco mantiveram-se ativas e críticas não só através dos importantes encontros, exposições, lançamentos de livros, *performances* e discussões na Livro 7. A década de 1970 viu acontecer em Olinda, cidade vizinha de Recife, encenações do Grupo de Teatro Vivencial que tinha uma proposta de criação coletiva. Em Recife surgiram grupos musicais experimentais, teve origem o Ciclo do Super-8, foi escrito o primeiro Manifesto Tropicalista por Jomard Muniz de Britto.

Esta Recife, capital de Pernambuco, lugar de pontes e rios, como se vê, não era desconectada, em termos artísticos, do que acontecia no âmbito nacional ou internacional.

### **O artista – breves considerações**

Paulo Roberto Barbosa Bruscky nasceu em Recife, no dia 21 de março de 1949. Filho de Graziela Barbosa Bruscky, brasileira, vereadora suplente em 1963 pelo Partido Trabalhista Brasileiro, e do fotógrafo russo Eufemius Bruscky, que chegou ao Brasil junto com uma trupe circense.

Durante sua infância, Bruscky dividia seu tempo entre a escola e o ateliê de fotografia de seu pai, onde passava algum tempo fazendo experiências com fotografias: “naquela época não existiam fotos coloridas, a ampliação era feita à mão e ele costumava me dar umas fotos pequenas 3X4 preto e branco para eu ampliar e colorir. Então, isso me estimulava muito”<sup>20</sup>. Além da frequência no ateliê do pai, coisa que permitiu o contato com a fotografia desde cedo, Bruscky, segundo conta, também gostava muito de desenhar. Assim, o artista atribui a sua formação e seu interesse pela arte ao pai e ao apoio de sua mãe<sup>21</sup>.

Na juventude, o artista que diz ter “influência de todas as vanguardas”<sup>22</sup> passa a divulgar seus desenhos no jornal *Diário de Pernambuco*. O primeiro desenho

---

<sup>19</sup> OLIVEIRA, A. A. de. Livro 7, sede da vanguarda. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 set 1972, p.5.

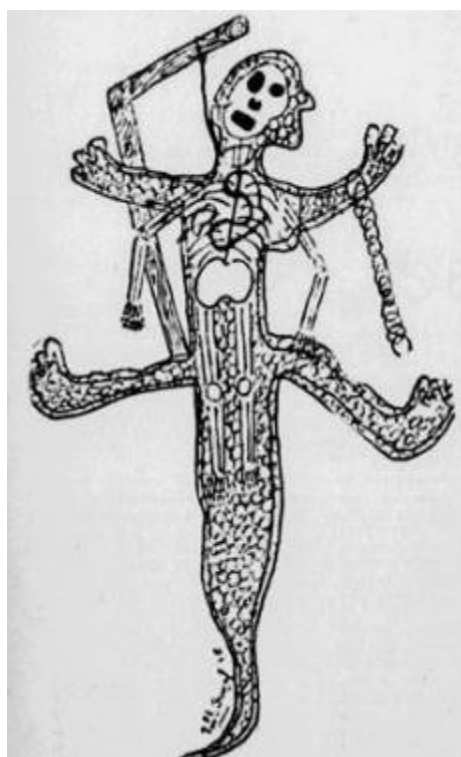
<sup>20</sup> BRUSCKY, P. **Depoimentos**. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 9-10.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 10.

veiculado no jornal foi *A Queda* (Figura 1), no dia 4 de dezembro de 1966, quando Bruscky tinha dezessete anos<sup>23</sup>, a partir de então, o jovem Bruscky passou a colaborar com ilustrações para o suplemento literário do *Diário de Pernambuco*. Em 1967, junto com outros artistas, participou como ilustrador do livro *Agenda Poética do Recife*, idealizado pelo poeta Cyl Gallindo. Essa publicação de Gallindo pretendia reunir os poetas e artistas da nova geração<sup>24</sup>. É também em 1967 que Bruscky tem sua primeira experiência em participar de um salão de arte, participou do XXVI Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco.

FIGURA 1: A QUEDA. PAULO BRUSCKY, 1966



Fonte: *Diário de Pernambuco*,  
Recife, 4 dez. 1966

No ano seguinte, 1968, participa do XXVII Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, um dos seus trabalhos remetidos ficou com o quarto lugar,

<sup>23</sup> Os Novos. **Diário de Pernambuco**. Recife, 4 dez. 1966, Terceiro Caderno, p.2.

<sup>24</sup> Outros artistas eram: Fernando Pinto, Valdi Coutinho, Delano, João Câmara, Jean Vages, Aparecida, Tiago, Luciano Pinheiro e Alves Dias. Barreto, Fernando. Fonte: O diário da sociedade. **Diário de Pernambuco**. Primeiro Caderno. Recife, 5 jul. 1967, p.6.

posição que lhe rendeu um comentário do poeta Cyl Gallindo no jornal *Diário de Pernambuco*:

Não sei porque o Paulo Bruscky com seus desenhos, onde os traços fortes e herméticos revelam um conteúdo eclético em cada figura ou linha criativa do desenhista, causando um verdadeiro ímpeto do observador, levando-o a introduzir-se em seus mistérios, ficou num quarto lugar<sup>25</sup>.

Também é em 1968 que Bruscky participa de uma exposição coletiva de Artistas Pernambucanos, em Caruaru, e da 2ª edição da exposição idealizada por Walter Zanini, a Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

No ano seguinte, 1969, Bruscky volta a participar do Salão do Museu do Estado de Pernambuco. Nessa ocasião, sua obra *Guerrilheiro I* (Figura 2) recebe o 1º prêmio (aquisitivo) na categoria desenho<sup>26</sup>. No entanto, o Museu não fica com esta obra, pois ela foi censurada pelo regime militar, que obrigou o Museu a fazer uma substituição do desenho premiado por outro de autoria de Bruscky<sup>27</sup>.

Sobre o desenho *Guerrilheiro I* e essa, digamos, primeira censura sofrida pelo artista, Bruscky comentou em entrevista conduzida pelo jornalista Augusto César Costa, em 2007. Na entrevista Bruscky diz que a obra, realizada em nanquim, foi um esboço que ele fez após ter lido *Viva Zapata*. O artista comenta que, ao fim da exposição, quando ele foi até o Museu para receber o prêmio e retirar as outras duas obras que ele havia remetido ao Salão, ele recebeu de volta a obra premiada *Guerrilheiro I*, que deveria ficar com o Museu, e um outro desenho. Confuso com a situação, Bruscky questionou o Sr. José Maria Albuquerque, então diretor do Museu do Estado de Pernambuco, sobre o que estava acontecendo, já que o prêmio era aquisitivo. Albuquerque então lhe informou que a obra havia sido censurada pelos militares, o que obrigou o Museu a trocar o desenho premiado por outra obra<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> GALLINDO, C. A arte de vanguarda e o XXVII Salão de Pintura do Museu do Estado. **Diário de Pernambuco**. Recife, 15 set. 1968, Terceiro Caderno. p.6.

<sup>26</sup> Comissão Julgadora distribuiu ontem os prêmios do 28º Salão Anual de Pintura. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 set. 1969, Terceiro Caderno, p.12.

<sup>27</sup> FREIRE, C. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. São Paulo: CEPE, 2006, p. 187.

<sup>28</sup> BRUSCKY, P. Entrevista para Augusto César Costa. Em **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (53'66"). Disponível em: <https://youtu.be/WeKZ7plUqC4>. Acesso em 30 jun. 2017.

FIGURA 2: GUERRILHEIRO I. PAULO BRUSCKY,  
1969



Nanquim sobre papel. Acervo Paulo Bruscky

No seguinte, 1970, Paulo Bruscky e Daniel Santiago se conhecem no Diretório Estudantil da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Bruscky, que não era aluno da Belas Artes, frequentava a Escola “para ver técnicas e conhecer pessoas”<sup>29</sup>, já Daniel Santiago, naquele momento, cursava Licenciatura em Desenho.

Santiago, também pernambucano, nascido em 1939, até os vinte e quatro anos havia sido militar da aeronáutica (1964). Só após ter sido desligado da instituição militar, autodidata, passou a correr atrás de seu desejo de trabalhar com arte. Atrás de seu desejo de aprender sobre arte e de se aproximar da produção artística do Sul, em 1966, viajou para São Paulo e, em 1967, para Curitiba, mas nenhuma dessas duas empreitadas lhe renderam contatos ou inserção no circuito do Sul. Santiago retornou então à Pernambuco e deu início ao curso de Licenciatura em Desenho, na Universidade de Pernambuco.

Segundo Itamar Morgado da Silva, já em 1970 Daniel Santiago “acumulava projetos inéditos à espera de parcerias para colocá-los em execução”, foi o encontro fortuito com Bruscky que tornou possível a execução de algumas de suas

<sup>29</sup> BRUSCKY, P. **Depoimentos**. *Op. Cit.*, p. 10.



experimentações. A parceria Bruscky e Santiago iniciada em 1970, perdurou até 1991, salvo um intervalo no início de 1980, e rendeu vários trabalhos e exposições <sup>30</sup>.

Coincidentemente, é a partir de 1970 que a produção de Paulo Bruscky passa a ganhar novos contornos. Se até então ele era conhecido como desenhista ou pintor, ou até mesmo como literato, a partir desse ano, mesmo que a crítica da época tenha continuado usando estes termos, de acordo com as fontes acessadas, seus trabalhos não combinam mais com estas denominações, pois desenhista ou pintor parecem não mais dar conta do artista multimídia que Paulo Bruscky foi se tornando.

Olhando de longe, algumas situações, já nos primeiros anos de sua vida como artista, parecem ter colaborado com essa mudança significativa em sua poética, como a participação na 2º Jovem Arte Contemporânea, em 1968, o desenho censurado em 1969, o encontro com Daniel Santiago, em 1970. De desenhista ou pintor, como era conhecido, Bruscky passa para uma poética mais conectada com a arte conceitual e mais carregada de ironia. Mostra disso é a realização em Recife, em 1970, da primeira intervenção urbana proposta pela dupla Bruscky & Santiago: *Exponáutica & Expogente*.

Desde então, as propostas de Bruscky reafirmam um distanciamento do artista de uma produção artística com característica objetual e vendável. O distanciamento de uma produção de arte como mercadoria pode ter sido favorecido, em partes, pelo fato de que Paulo Bruscky não dependia de sua arte para resolver suas questões financeira, pois desde jovem teve empregos formais. Na adolescência trabalhou na Fundação Joaquim Nabuco, mas em 1968, segundo Bruscky, após ter sido preso na marcha dos 100 mil, foi demitido da Fundação. Ficou desempregado por um tempo, nesse período, vendeu livros e fez artesanato. Depois fez concurso público e passou. Terminou seu curso superior em Comunicação Social e iniciou sua atuação no Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS), onde permaneceu como funcionário público até a sua aposentadoria<sup>31</sup>.

A Marcha dos 100 mil não foi a única ocasião em que Bruscky esteve preso, segundo contou em entrevistas<sup>32</sup>. Em 1973, foi preso por realizar uma mostra de arte

---

<sup>30</sup> *Idem*, p. 139-140.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>32</sup> Paulo Bruscky conta sobre as detenções e prisões que sofreu em várias ocasiões, como por exemplo, em entrevistas para Ana Lúcia M. Marsillac, MARSILLAC, A.L.M. **Aberturas utópicas: Singularidade da arte política nos anos 70**. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011, p. 336; no livro *Paulo Bruscky: Depoimentos*. BRUSCKY, P. **Depoimentos**. Op.

coletiva no *Chanteclair*, no Baixo Meretrício, no Cais do Porto do Recife. Após a situação de interrogatório, Bruscky, segundo conta, foi ameaçado por um comandante que lhe disse que se Bruscky continuasse fazendo arte nas ruas ele seria acidentado de modo profissional, ou seja, sofreria um acidente proposital que tinha o objetivo de lhe tirar a vida sem deixar vestígios de que fosse assassinato. Além do aviso, o comandante colocou duas pessoas atrás de Bruscky.

Algum tempo depois, com as duas pessoas em seu “calcanhar”, o artista respondeu às ameaças com a exposição *Nadaísmo*: “uma exposição que não tinha nada na galeria, foi uma exposição denúncia”, sobre esta exposição, realizada na galeria Nêga Fulô, no dia 21 de novembro de 1974, o artista comenta que:

A exposição só teria um banquinho que usaria para fazer a denúncia e eu tinha certeza que aqueles dois estariam lá. Então, no dia da inauguração subi no banco e fiz a denúncia: “Inclusive dois canalhas estão aqui dentro, eu não sou dedo-duro, mas quero que vocês digam lá no Exército que podem me matar que vou continuar fazendo arte, e quero dizer a todos vocês e à imprensa que esses dois me ameaçaram de acidente e que se eu for acidentado foi o Exército que me matou. Agora vão canalhas, vão lá e digam!”<sup>33</sup>

Em 1976, Bruscky foi novamente preso, dessa vez, acompanhado por Daniel Santiago. O motivo foi a organização da *II Exposição Internacional de Arte Correio*, mostra realizada no prédio sede dos Correios do Recife. Segundo o artista, a exposição, que contava com a participação de artistas de vinte e um países, foi considerada subversiva e fechada pelos militares minutos depois de sua abertura<sup>34</sup>. Mas nem a censura ao seu trabalho, nem prisões, perseguições, sequestro e ameaças se constituíram como motivos para que Bruscky parasse sua produção crítica. Aliás, parece até que essas circunstâncias serviram mais como um combustível para sua poética irônica.

---

*Cit.*, p. 26-27; em entrevista para Augusto César Costa no *Programa Nomes do Nordeste*, 2007, BRUSCKY, P. Entrevista para Augusto César Costa. *Op. Cit.*

<sup>33</sup> BRUSCKY, P. **Depoimentos**. *Op. Cit.* p. 26.

<sup>34</sup> BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a Grande Rede: Hoje, a arte é este comunicado. In: BRUSCKY, P.; TEJO, C. **Paulo Bruscky**: Arte Correio. Recife, Centro Cultural dos Correios, Jun/Ago. 2011. p.19. (Catálogo de exposição)

## 1 Conceito como arte

Neste capítulo, teórico e contextual, há, no tópico 1.1 Sobre o conceito de ironia, uma busca em esclarecer as questões pertinentes à teoria da ironia de Linda Hutcheon, utilizada como conceito operativo para a realização das análises de propostas artísticas de caráter conceitual realizadas pelo artista Paulo Bruscky no contexto dos anos 1970. No subcapítulo 1.2 é discorrido sobre a ideia de arte conceitual e sobre o uso da ironia, utilizando para isso as contribuições de Cristina Freire, Dária Jaremtchuk, Paul Wood, Roberta Smith, Simón Marchán Fiz. O subcapítulo 1.3 tenta expor algumas características da produção conceitual brasileira e sobre algumas táticas irônicas utilizadas por alguns artistas.

### 1.1 Sobre o conceito de ironia

O termo “ironia” não é algo facilmente definível. Suas bordas maleáveis, pouco precisas e instáveis parecem impedir a sua delimitação em um conceito uniforme e exato, talvez porque a ironia teve abordagens diversas e, inclusive, controversas ao longo de vários séculos: diferentes significados, funções, aplicações e interpretações são atribuídos a ela e encontrados em estudos de variadas áreas do conhecimento.

O estudo feito por Douglas Colin Muecke<sup>35</sup>, autor que afirma que “o conceito de ironia é vago, instável e multiforme”, apresenta os usos da ironia em diferentes momentos e contextos. Iniciando pela teoria clássica, Muecke escreve que “o primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão” aplicada a Sócrates. O termo é acompanhado por este autor através de Demóstenes, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, passa pelo uso da ironia no Romantismo alemão até chegar ao conceito moderno, trazendo as ideias de Schlegel, Hegel, Solger, Soren Kierkegaard, Heine, Baudelaire, Nietzsche, Thomas Mann<sup>36</sup>.

Muecke decompõe a ironia em duas categorias amplas: ironia de situação ou observável e ironia verbal ou instrumental. Situacional ou observável seria quando em uma situação um observador percebe e julga o acontecimento como irônico, não

---

<sup>35</sup> MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

<sup>36</sup> *Idem*, pp. 31-33.

existindo, nesse caso, um ironista, mas apenas algo que é visto ou apresentado como tal; já na ironia verbal ou instrumental, que acontece através da linguagem, há um ironista que propõe que em uma elocução aconteça inversão semântica para que uma verdadeira mensagem seja captada.

Embora a ironia esteja separada por categorias, para Muecke, há um traço comum a toda ironia: o contraste entre o que parece ser e o que realmente é. A ironia se apresenta para este autor, via de regra, como uma incongruência: seja através do paradoxo entre a aparência e a realidade ou quando um ironista afirma estar dizendo ou fazendo uma coisa, enquanto, na verdade, pretende transmitir uma mensagem oposta<sup>37</sup>. Além do contraste, toda ironia teria também, portanto, dissimulação e o significado “real” da elocução irônica deveria ser inferido do contexto ou do que diz o ironista.

No caso da ironia verbal, a mensagem irônica seria transmitida ao público do ironista - que deve compartilhar com este de suas ideias culturais e ideológicas – através de sinais que são dados pelo ironista como meios para que seu público alcance o sentido oposto ao enunciado. Uma “obra de ironia” seria, então, aquela em que há transformação do significado ou intenção reais na mensagem irônica, como censura transformada em aparente elogio ou vice e versa, ou seja, a ironia ocorreria através da antífrase.

O histórico levantado e a abordagem teórica feita por Muecke certamente são importantes para pensar sobre o conceito de ironia, mas, como o próprio autor salienta: “‘ironia’ não quer dizer agora apenas o que significou nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro”<sup>38</sup>. Ou seja, segundo este autor, cada estudo, de acordo com o local, o momento histórico e a finalidade, será guiado pelas orientações que lhe forem mais adequadas.

Sendo assim, a abordagem feita por Muecke sobre a ironia, apesar de contribuir com esta dissertação, talvez seja pouco abrangente para tratar as possibilidades polissêmicas da ironia que, por certo ângulo, são presentes em muitos dos trabalhos artísticos produzidos no contexto da denominada arte conceitual das décadas de 1960 e 1970 em todo o mundo.

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 22.

Nesse sentido, as orientações de Linda Hutcheon talvez sejam mais apropriadas para o estudo da ironia presente em trabalhos conceituais, pois para esta autora o significado irônico não acontece apenas pela antífrase ou através do contraste, como propõe Muecke.

Hutcheon escreve que uma coisa que a ironia não parece ser é “uma simples substituição antifrástica do não dito (chamado de sentido “irônico”) por seu oposto, o dito (chamado de sentido “literal”) isso porque a ironia *acontece* num espaço *entre* o dito e o não dito e esse espaço *entre* inclui o espaço do dito e o do não dito<sup>39</sup>. Desse modo, ela propõe que a ironia seja abordada de forma interativa, transideológica, politizada, considerando contextos e comunidades discursivas<sup>40</sup>, este último termo seria próximo ao que Muecke chama de “público do ironista”, de qualquer modo, os termos de Hutcheon serão melhor esclarecidos mais adiante.

A busca de Linda Hutcheon em “teorizar as dimensões sociais e formais da ironia” para “entender como e por que a ironia acontece (ou não)”<sup>41</sup>, esclarecidas na passagem que segue, são profícuas para pensar como e por quais motivos é possível pensar em alguns trabalhos do momento da chamada arte conceitual como obras irônicas.

Por que alguém iria querer usar essa estranha forma de discurso onde você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso? Como você decide que uma elocução é irônica? Em outras palavras, o que o leva a decidir que o que você ouviu (ou viu) não faz sentido por si só, mas requer uma suplementação com um sentido (e um julgamento) diferente, inferido, que, então, o levaria a chamá-lo de “ironia”?<sup>42</sup>

A análise da ironia feita por Hutcheon é a partir do que ela chama de “cena da ironia” que é social e política e envolve, por esse motivo, “relações de poder baseadas em relações de comunicação”<sup>43</sup>. A “cena da ironia” pode ser entendida como o contexto de seu funcionamento que, em sentido amplo, seria o contexto histórico sobre o qual temos informações e que influencia nossas relações e interpretações; entendimento, aliás, com muita importância dentro da teoria proposta por Hutcheon,

<sup>39</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 30.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>42</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 17.

porque a autora propõe examinar a ironia a partir do próprio ato de interpretar e, exatamente por isso, a partir do presente. É o ato relacional de interpretação que atribuirá ironia ou não a determinado discurso em determinado contexto<sup>44</sup>. A proposta é então vinculada à ideia de que “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal”, ou seja, alguém precisa atribuir ironia a um texto e, desse modo, fazer a ironia “acontecer”<sup>45</sup>.

Muito embora a ironia “aconteça” e que seja possível em qualquer tipo de discurso - quer se apresente na forma verbal, textual, em uma imagem, em uma peça musical, ou mesmo em nível audiovisual, ou seja, quer se apresente na fala cotidiana ou em formas estéticas elaboradas, “na dita arte superior assim como na cultura popular”<sup>46</sup> - uma grande dificuldade enfrentada por quem intenta escrever sobre a ironia é como fazer isso, já que a análise da ironia pode ser complexa e trabalhosa, principalmente porque há uma grande diferença entre inferir ironia e explicar essa inferência. Tal dificuldade se assemelha à diferença que há entre contar uma piada e explicá-la. Ou seja, atribuir ironia ou fazê-la acontecer não é a mesma coisa que explicar os motivos ou como ela acontece para quem a está interpretando, ainda mais nesse caso em que a escolha teórica se baseia na proposta de Linda Hutcheon, para quem o significado irônico aparece no espaço *entre*.

Se para Muecke o significado irônico estaria na transliteralidade representada no esquema “ou/ou” (ou isso / ou aquilo), ou seja, significado apresentando um “necessário senso de contradição” entre o que é dito e o que não é dito<sup>47</sup>, para Hutcheon há outros aspectos a serem considerados, tais como as ideias de “relação” entre “inclusão” e “diferenciação”. Pois, para Hutcheon, o significado irônico estaria *entre o dito e o não dito*, cada um com um poder e com um significado apenas se em relação ao outro. A ironia, então, por ser polissêmica, “precisa de *ambos* o declarado e o não declarado”<sup>48</sup>, funcionando de modo que haja interação em potencial entre o interpretador, o texto e o ironista – interação que requer compartilhamento de comunidades discursivas e conhecimento contextual.

Fica mais claro que Hutcheon propõem tratar a ironia mais como uma estratégia discursiva, algo que amplia o sentido de linguagem e texto para formas em

---

<sup>44</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>47</sup> MUECKE, D.C. *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>48</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e...** *Op. Cit.*, p. 94.

que existe comunicação, é nesse sentido que é possível afirmar que a ironia opera no nível da linguagem e da forma, ou seja, tanto em estruturas verbais e textuais como visuais e musicais e não apenas como um tropo retórico limitado ou como uma atitude diante da vida<sup>49</sup>.

A ironia seria então um “ato social”, um jogo em que há relações “dinâmicas e plurais entre texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva”<sup>50</sup>. Os principais participantes da ironia seriam o ironista e o interpretador. Ironista seria “aquele que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação)”<sup>51</sup>, já o interpretador poderia, ou não, ser o destinatário da elocução:

O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. (...) não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada.<sup>52</sup>

Se para o interpretador a ironia é decorrente de um processo de interpretação intencional onde, através de uma inferência de significação no *entre* do dito e do não dito, é acrescentado sentidos além daquele que é afirmado, então, a ironia pode significar coisas diferentes para diferentes “jogadores”:

A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas) chamarei de *ironista*, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente.<sup>53</sup>

Se o procedimento de produção da ironia é ativo por meio da interpretação e atribuição de significado, ou seja, se acontece através do ato intencional de inferência,

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>50</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>52</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>53</sup> *Idem*, *ibidem*.

e o trabalho do interpretador não é o de compreender corretamente a intenção do ironista, então, na verdade, o trabalho do interpretador seria o de criar um sentido, num processo complexo de interpretação através dos sinais de um “texto”, implicadas aqui também as intenções do interpretador. É importante salientar que “texto” é aqui entendido como qualquer elocução, ou seja, qualquer modo de expressão que opere tanto no nível da linguagem como no da forma, ou em ambos simultaneamente, quer esta forma seja verbal, musical ou visual e que faça sentido para um determinado grupo de pessoas em um determinado contexto. Pois, quando o interpretador atribui sentido de ironia a um determinado texto, ele o faz “em contextos particulares, para um propósito particular e por meios particulares”<sup>54</sup>.

O que eu quero chamar de sentido “irônico” é inclusivo e relacional: o dito e o não dito coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles literalmente “interagem” (Burke, 1969a: 512) para criar o verdadeiro sentido “irônico”. O sentido “irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito (Amante, 1981: 81; Eco, 1990: 210): ele é sempre diferente – o *outro do* dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia (Kenner, 1986: 1152), ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de “um significante: um significado” e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico. Se vocês me perdoarem os termos deselegantes, a ironia só pode “complexificar”; ela não consegue nunca “desambiguar”, e a frustração que isso provoca está entre as muitas razões por que é difícil tratar a semântica da ironia separadamente de sua sintaxe ou pragmática (Plett, 1982: 76), suas circunstâncias (textuais e contextuais) ou suas condições de uso e recepção<sup>55</sup>.

Ou seja, o interpretador ao atribuir ironia para um texto ou para uma elocução age intencionalmente, ação que desvenda um processo comunicativo e não uma característica estável: a ironia “não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações”<sup>56</sup>, a interpretação pode adquirir sentidos variados, dependendo do interpretador e de suas intenções. Tal como quando um trabalho artístico é posto no mundo, o trabalho será interpretado pelo público e essa interpretação não está sob o controle do artista. Assim, independente das intenções

---

<sup>54</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*.



que o artista teve ao conceber a obra, ela pode ser interpretada - vista ou percebida - de várias maneiras.

Não há verdades na ironia, tampouco há certezas, pois ela age mesmo no sentido de deslocar as convicções e, muitas vezes, através de suas “arestas” ela brinca, embaraça, agride, humilha e ridiculariza. Uma das maneiras da ironia humilhar ou ridicularizar é através do humor. O filósofo Henri Bergson escreveu que a intercessão de dois sistemas de ideias na mesma elocução, como uma “aresta” nos termos de Hutcheon, é “fonte inesgotável de efeitos engraçados”<sup>57</sup>. Contudo, apesar de existir algumas relações entre ambos, ironia não é sinônimo de humor. Nem todas as ironias são humoradas e divertidas, embora algumas sejam, e nem toda expressão que provoca o riso é irônica, apesar que isso também pode acontecer.

As semelhanças entre a ironia e o humor aparecem, normalmente, na dimensão que envolve a afetividade, seja em forma de humilhação, desconforto, ou imposição de superioridade, e na dimensão formal através da justaposição e da incompatibilidade de conteúdo. O humor provoca o riso e, como escreve o filósofo Alain Deligne, o riso é um signo que indica um comportamento: “o riso é um estado de comunicação não discursivo. Com ele, saímos do domínio lógico, entramos no expressivo, no afetivo”<sup>58</sup>.

Mas, nos dois casos, a interpretação ou a compreensão de uma expressão como de ironia ou de humor dependem daquilo que Hutcheon chama de “comunidades discursivas”: “assim como a ironia começa a funcionar porque comunidades discursivas existem, o humor também é visto como um reforço de conexões que já existem numa comunidade”<sup>59</sup>. Nesse sentido, seria mais apropriado dizer que o que dá à ironia ares de humor são suas arestas, ou seja, a percepção de que há algo a mais na sobreposição de sentidos contidos nas informações veiculadas na mensagem e que são de conhecimento do interpretador. Portanto, seria correto dizer que muitas ironias não são divertidas e humoradas e, bem na verdade, muitas ironias humoradas são também muito sérias.

---

<sup>57</sup> BERGSON, H. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983, p. 57.

<sup>58</sup> DELIGNE, A. De que maneira o riso pode ser considerado subversivo? In.: LUSTOSA, I. (org.). **Imprensa, Humor e Caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 30.

<sup>59</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e...** *Op. Cit.*, p. 49.

Hutcheon escreve que: “A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um ‘ferrão’”<sup>60</sup> e se ela tem um ferrão também deve haver um possível alvo ou, talvez, uma vítima, e é nesse sentido que alguns enunciados irônicos podem provocar irritações. A provocação através da ironia pode acontecer tanto quando “sua política é conservadora e autoritária” como quando “sua política é de oposição e subversiva”, a provocação vai depender da forma como está atuando sua “natureza transideológica”, ou seja, “depende de quem a está usando/atribuindo [ironia] e às custas de quem se acredita que ela está funcionando”<sup>61</sup>.

A natureza transideológica da ironia, que é também responsável pela falta de garantias quanto às interpretações, somada com a aresta crítica fazem da ironia uma forma possível para a oposição a um sistema. Nesse sentido, “a função mais construtiva ou ‘apropriada’ da ironia teria como alvo o próprio *sistema*, do qual o ironista também faria parte”<sup>62</sup>. Citando Chambers<sup>63</sup>, Hutcheon escreve que o ironista tentaria “‘usar aquele sistema, como todo jogo que o sistema permite, para produzir fins diferentes, isto é, para mudar os produtos do sistema’ – mesmo que as mudanças possam ser apenas ‘locais e esporádicas’”<sup>64</sup>.

A ironia, como atividade discursiva, é social, apesar disso, ela não cria comunidades, mas existe em “comunidades discursivas” que possuem convenções, tanto restritivas quanto capacitadoras, e todos nós participamos de várias dessas “comunidades discursivas” simultaneamente e, embora seja impossível participar de todas, são as convenções dessas comunidades que tornam possível o acontecimento da ironia.

As múltiplas comunidades discursivas a que cada um de nós pertence (de maneira diferente) não podem ser reduzidas a um único componente, como classe ou gênero. Elas certamente envolvem crenças aceitas abertamente, mas também ideologias, acordos silenciosos (...) coisas como classe, raça, etnia, gênero e preferência sexual estão envolvidas, mas também estão envolvidas nacionalidade, vizinhança, profissão, religião, e todas as outras complexidades micropolíticas de nossas vidas às quais nós talvez nem consigamos dar rótulos<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>63</sup> CHAMBERS, R. **Irony and the canon**. *Profession 90* (MLA), 1990. *Apud* HUTCHEON, L. *Op. Cit.*

<sup>64</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e...** *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 38.

Desse modo, Hutcheon argumenta que não entender uma ironia pode não ser uma questão de competência compreensiva ou interpretativa, mas uma questão de comunidade discursiva, porque diferentes comunidades discursivas determinarão diferenças na atribuição e/ou interpretação da ironia, pois os participantes de uma mesma comunidade discursiva compartilham elementos contextuais, interesses, preocupações, normas etc. que os capacitam a desempenhar “jogadas de comunicação indireta”. São as comunidades discursivas que preparam ou fornecem elementos para que os interpretadores encontrem os chamados “marcadores textuais” que “oferecem sinais e informações” para que a ironia seja inferida. As comunidades discursivas das quais fazemos parte são condicionantes para que a ironia, num mesmo texto, seja interpretada ou não, pois dependendo das comunidades a interpretação da função irônica e o sentido inferido serão diferentes<sup>66</sup>.

Segundo Hutcheon “as últimas décadas viram muitas declarações de que a ironia é o modo mais apropriado, não apenas para aqueles em oposição política, mas, mais em geral”<sup>67</sup> para aqueles que estão divididos em relação às normas dominantes de suas comunidades discursivas. Uma forma de desequilibrar e solapar a oposição seria mantendo uma distância crítica que permite que aquele que está à margem seja ouvido. Citando Haraway<sup>68</sup>, Hutcheon escreve que: “a ironia tem sido vista como ‘jogo sério’, tanto ‘uma estratégia retórica quanto um método político’ (Haraway, 1990: 191), nesse sentido, Hutcheon completa dizendo que: “Operando quase que como uma forma de guerrilha, a ironia é vista como se trabalhasse para mudar a maneira de interpretar das pessoas”<sup>69</sup>.

Se o uso da ironia pode funcionar no sentido de alterar a forma como as pessoas interpretam determinado assunto ou situação, veremos adiante que, coincidência ou não, a ironia é uma das táticas usadas em propostas da denominada arte conceitual, tipo de arte que se pretendia crítica, principalmente ao próprio sistema artístico.

---

<sup>66</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e...** *Op. Cit.*, p. 38 - 41.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>68</sup> HARAWAY, D. **Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature**. New York: Routledge, 1991. *Apud* HUTCHEON, L. **Teoria e...** *Op. Cit.*

<sup>69</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e ...** *Op. Cit.* p.56.

## 1.2 Arte conceitual e ironia

Em meados da década de 1960, artistas de diferentes países tomaram como ponto de investigação de suas produções o próprio “sistema artístico” ou a chamada “instituição arte” que comporta, segundo Peter Bürger, os mecanismos de produção, distribuição e recepção de arte<sup>70</sup>. Tal postura diante da produção artística dá início ao fenômeno que Roberta Smith chamou de “um vale-tudo em arte”<sup>71</sup>, fenômeno que ficou conhecido como arte conceitual ou como conceitualismo.

O crescimento das proposições conceituais aconteceu em um ambiente artístico herdado das vanguardas históricas - que tem como delimitação temporal as décadas de 1910 e 1920 - em um momento que ficou conhecido como segundas vanguardas, período que compreende as décadas de 1960 e 1970. Certas características da arte conceitual que podem ser consideradas como heranças das vanguardas históricas estão relacionadas ao dadaísmo, sobretudo aos questionamentos em torno da função da arte localizados na produção de Marcel Duchamp. Essas heranças podem ser relacionadas com a ênfase dada à ideia do artista, com a propriedade crítica das obras, com a presença do humor, da ironia e da irreverência, além da utilização de textos, da mistura de palavras nas imagens e o uso de materiais e técnicas comuns na produção de objetos industrializados.

Para Peter Bürger, quando Marcel Duchamp assinou um objeto produzido em série e o enviou para participar de uma exposição ele negou a esfera de produção individual e também levantou questões sobre o mercado da arte e sobre a instituição arte. Seu gesto carregado de ironia não apenas questionou a ideia de objeto artístico e o posicionou contra a instituição arte, como essa tensão provocação, acabou por assumir o lugar da obra. Apesar disso, Bürger escreve que quando os *ready-mades* de Duchamp foram aceitos e expostos, a potência de tais trabalhos, quer como tensão, manifestação ou provocação, se encerraram no próprio objeto exposto<sup>72</sup>.

Autores como Simón Marchán Fiz, Paul Wood, Lucy Lippard e Roberta Smith avaliam que já na primeira década do século XX os *ready-mades* de Marcel Duchamp abriram a possibilidade para que fosse possível pensar em arte conceitual. Como

---

<sup>70</sup> BÜRGER, P. **Teoria de Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 57.

<sup>71</sup> SMITH, R. Arte Conceitual. In: STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 222.

<sup>72</sup> BÜRGER, P. *Op. Cit.*, p.110.

escreve Marchán Fiz: “A máxima objetualização em Duchamp inaugura ao mesmo tempo a desmaterialização e a conceitualização”<sup>73</sup>, ou seja, quando Marcel Duchamp se apropriou de um objeto comum produzido industrialmente, o mictório em 1917, por exemplo, ato que seria, nas palavras de Marchán Fiz, a “máxima objetualização”, virou-o de cabeça para baixo, assinou o objeto comum com um pseudônimo - *R-Mutt* - e o intitulou *Fonte* (Figura 3), desconectou a produção do artista do fazer manual e mostrou sua ideia através da ação de apropriação e não do fazer artesanal.

Essa atitude pode demonstrar, como escreve Roberta Smith<sup>74</sup>, que Duchamp estava mais interessado em fazer a arte voltar-se para o pensamento, interesse que se tornaria muito presente na produção conceitual. Para Cristina Freire, os *ready-mades* de Duchamp expõem os procedimentos do artista que leva a percepção de que a criação artística não está apenas vinculada ao fazer manual, mas também ligadas às escolhas que o artista faz e na forma como suas escolhas são apresentadas ao público<sup>75</sup>.

FIGURA 3: *FONTE*. MARCEL DUCHAMP, 1917



Fonte: Tate Modern. Réplica de 1964.

Importante contribuição do pensamento de Duchamp para a produção conceitual é, também, a exposição da tensão entre elementos da arte e os espaços

<sup>73</sup> FIZ, S. M. **Del art objetual al arte de concepto**. Epilogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. 6ªed., Madri: Akal, 1994, p. 250.

<sup>74</sup> SMITH, R. *Op. cit.*, p. 222.

<sup>75</sup> FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 33.

reservados a eles - os museus, as galerias - e a relação desses elementos com a vida cotidiana. Freire escreve que quando Duchamp transformou em arte um objeto comum do cotidiano e o levou ao espaço institucional, ele provocou um “curto-circuito entre arte e vida e revelou o espaço institucional como criador de valores e percepções”<sup>76</sup>. Para Smith, “Duchamp deu a entender que a arte poderia existir fora dos veículos convencionais e “manuais” da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto”<sup>77</sup>. Não é difícil associar que tal “curto-circuito” ou o “dar a entender” tenha acontecido através das possibilidades polissêmicas do gesto irônico do artista.

Apesar da importante colaboração de Marcel Duchamp no sentido de repensar o objeto de arte através dos *ready-mades*, que décadas mais tarde foi revisto na arte conceitual através de apropriações de objetos e situações do cotidiano, o termo ou a ideia de “arte conceito” não surgiu relacionada a ele.

Um dos primeiros episódios em que a palavra “conceito” apareceu relacionada a um tipo específico de produção de arte foi em 1961, mencionado pelo artista e escritor norte-americano Henry Flynt. Nessa ocasião Flynt utilizou o termo associado às atividades do grupo de artistas denominado Fluxus<sup>78</sup>. Flynt escreveu:

“arte conceito” é acima de tudo uma arte na qual o material são os “conceitos”... “uma vez que “os conceitos” são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem”<sup>79</sup>.

Embora Flynt seja reconhecido como um dos primeiros artistas a usar o termo, seguido por Edward Kienholz em 1963, uma explicação teórica sobre o que seria “arte conceitual” só veio em 1967, através do artigo “Parágrafos sobre arte conceitual”,

---

<sup>76</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>77</sup> SMITH, R. *Op. Cit.*, p. 223.

<sup>78</sup> O Fluxus contava com a participação de artistas de várias nacionalidades, com o início das atividades em 1961, teve uma atuação política e social radical até 1978. Contestando a instituição arte por meio de performances, filmes e publicações, tiveram grande impacto na arte internacional das décadas de 1960 e 70, aí incluído o Brasil. Experimentando e misturando cotidiano e arte de modo efêmero, buscavam destruir as convenções e valorizar as criações coletivas. Muitas das ações do Fluxus, partiam de textos, espécies de “instruções”, que eram a relação entre o projeto artístico e a realização da obra ou performance. Essas instruções, de certo modo irônicas, podiam ser lidas de várias maneiras, fato que colaborou para que, muitas vezes, acontecesse algumas divergências em relação ao entendimento do, digamos, produto artístico, pois podia acontecer de os tais textos serem confundidos com poesia, com literatura e até mesmo com gravura e suas realizações confundidos com apresentações teatrais ou musicais. FREIRE, C. *Op. Cit.* p.19.

<sup>79</sup> FLYNT, H. *apud* WOOD, P. **Arte Conceitual**, São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 8.

publicado na revista *Artforum* por Sol LeWitt. Nessa ocasião LeWitt declarava que o aspecto mais importante de uma obra de arte era a ideia do artista<sup>80</sup>. Dois anos depois, em 1969, LeWitt publicou “Sentenças sobre Arte Conceitual”<sup>81</sup> reafirmando suas considerações sobre a importância do conceito do artista em detrimento da realização de um objeto de arte. Nesse artigo o artista dizia que as ideias podiam ser obras de arte e que elas não precisariam adquirir formas físicas. Seguindo a publicação e, como escreve Roberta Smith e também Artur Freitas<sup>82</sup>, as concepções de Sol LeWitt, no mesmo ano, Joseph Kosuth publicou o artigo “Arte depois da filosofia”<sup>83</sup>.

Os preceitos da arte conceitual para Kosuth, segundo as considerações de Dária Jaremtchuk, negavam a materialidade e a visualidade dos trabalhos artísticos, enfatizavam a função do artista como questionador, investigador da arte através do conceito, excluindo das investigações as referências externas à arte: “o trabalho artístico torna-se a definição de si mesmo, ponto que a ideia de arte e a arte converteram-se na mesma coisa”. Para Kosuth, segundo Jaremtchuk, na arte conceitual as questões contextuais estariam fora das problematizações artísticas: “O trabalho de arte apenas informa sobre os dados que apresenta, realizando um processo de auto-referencialidade”, nesse sentido, não haveria, na tese de Kosuth, lugar para interpretações de trabalhos conceituais<sup>84</sup>.

Mas em relação ao termo “arte conceitual”, nota-se que entre a produção dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, que datam das décadas iniciais do século XX, e as atividades do Fluxus, no início da década de 1960, há alguns outros exemplos de ações artísticas que, mesmo antecedendo a cunhagem do termo e mesmo antes das premissas sobre arte conceitual lançadas por Joseph Kosuth, apresentam características que fazem pensar na ideia de arte como ideia, ou melhor, no conceito como obra de arte. Tais trabalhos são caracterizados por Roberta Smith como

---

<sup>80</sup> LEWITT, S. “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum*, Jun. 1967, p. 79-83.

<sup>81</sup> LEWITT, S. Sentences on Conceptual Art. Publicado no catálogo **0-9**, em janeiro de 1969 em Nova Iorque e na revista *Art-Language*, na Inglaterra, em Maio do mesmo ano.

<sup>82</sup> Roberta Smith escreve que tanto as declarações de Sol LeWitt como as citações de Donald Judd (“Se alguém diz ‘isto é arte’, isto é arte” e “os avanços em arte não são necessariamente formais”) foram importantes na constituição do artigo de Joseph Kosuth. SMITH, R. *Op. Cit.* p. 227. Artur Freitas também comenta que no artigo de Kosuth ele reconhece Sol LeWitt como responsável por tornar a “arte conceitual” reconhecível. FREITAS, A. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p.42.

<sup>83</sup> KOSUTH, J. Arte depois da filosofia. *Malasartes*, Rio de Janeiro, (1): 10-13, set./out./nov. 1975. *Apud* JAREMTCHUK, D. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 17.

<sup>84</sup> JAREMTCHUK, D. *Op. Cit.* p. 17.

“protoconceituais, pós-duchampianos, contextualizados e postulantes do não objeto”<sup>85</sup>. Um exemplo citado por Paul Wood é a proposta de Piero Manzoni *Scultura vivente* (Figura 4) de 1961, na proposta o artista italiano assinava pessoas vivas e coloca-as em plintos<sup>86</sup>.

FIGURA 4: *SCULTURA VIVENT*.  
PIERO MANZONI, 1961



Fonte: Fundação Piero Manzoni

Para desdobrar o pensamento de Wood e demonstrar a utilização da ironia já em produções que Smith chama de “protoconceituais”, cito outro exemplo de trabalho com viés conceitual do mesmo artista. É o polêmico e, ao meu ver, polissêmico trabalho *Merda d’artista*. Também em 1961, por ocasião de uma exposição em uma galeria na Itália, Piero Manzoni apresentou a obra *Merda d’artista* (Figura 5). O trabalho, com alto teor de ironia, era composto por noventa latas rotuladas e numeradas. Os rótulos personalizados traziam as informações do conteúdo da lata escritas em quatro idiomas - italiano, francês, alemão e inglês: “*Merda d’artista*”; “*Contenuto Netto gr 30*”; “*Conservata al Naturale*”; “*Prodotta ed Inscatolata nel Maggio 1961*”<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> SMITH, R. *Op. Cit.*, p. 223.

<sup>86</sup> WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 30.

<sup>87</sup> Galeria virtual do artista Piero Manzoni, Fondazione Piero Manzoni. Disponível em: [www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org). Acesso em: janeiro de 2017.



As inscrições nas latas informavam que se tratava de 30 gramas de merda de artista, produzida e enlatada em maio de 1961. As latas, rigorosamente numeradas e assinadas por Manzoni, tinham o valor comercial calculado com base no preço do ouro do dia, ou seja, como a lata continha 30 gramas de “Merda de artista” seu preço no mercado era equivalente ao valor de 30 gramas de ouro.

FIGURA 5: MERDA D'ARTISTA Nº 014. PIERO MANZONI, 1961



Fonte: MoMA Nova Iorque

Embora possa haver alguma clareza ao pensar na irreverência provocativa do artista, o trabalho de Manzoni pode ter ironias relacionadas à diversas questões, desde àquelas relacionadas ao próprio artista e sua vida pessoal e familiar, até as questões próprias do sistema da arte que vão do processo de criação até o mercado de arte. A ironia, nesse caso, não aconteceria apenas por inversão antifrástica, apesar de também ser possível entender ironia nessa inversão: *Merda d'artista* pode funcionar, em inversão, como um adjetivo autodepreciativo do artista ou depreciação direcionada aos seus pares, mas é possível relacionar e atribuir outros sentidos irônicos.

Enlatar dejetos, atribuir valor de ouro a eles e pô-los em exposição em uma galeria, o que também parece ser uma incongruência, coloca em discussão a importância da ideia do artista, ainda que esta desperte a atenção para o que pode ser entendido como arte e o valor que um objeto artístico pode receber dentro do

sistema da arte. *Merda d'artista*, mesmo que resumida aos objetos, as latas, já demonstra ou carrega, tal como ocorria com os *ready-mades* de Duchamp, a supremacia do conceito do artista na obra, propriedade enfatizada no que seria chamado de arte conceitual ou conceitualismo.

Há diferentes abordagens sobre as características de produção e inclusive sobre a denominação “arte conceitual” ou “conceitualismo”, mas segundo Dária Jaremtchuk, até 1999, ano da exposição retrospectiva “*Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*” realizada em Nova Iorque, a principal referência para se pensar a arte conceitual era o artigo de Joseph Kosuth “Arte depois da filosofia”, publicado nos meses finais de 1969<sup>88</sup>.

No sentido de ampliar as definições sobre arte conceitual, Dária Jaremtchuk cita a exposição realizada em Nova Iorque como “um marco na reavaliação historiográfica” sobre o tema. Tal mostra foi importante para repensar as definições que se tinha sobre as produções conceituais, reavaliando e ampliando os limites do que pode ser entendido como propostas de arte dessa natureza, apesar de que, mesmo com a proposta de repensar sobre a produção conceitual e revendo a natureza dos trabalhos, os termos “arte conceitual” e “conceitualismo” ainda foram considerados distintos<sup>89</sup>.

Arte conceitual seria àquela vinculada às questões morfológicas da arte, produzidas em um período específico – décadas de 1960 e 1970, que não conteria, como no conceitualismo, aspectos críticos vinculados aos fenômenos das sociedades. O termo conceitualismo, ao contrário, seria empregado para as propostas que utilizaram a arte como veículo ou suporte para a crítica não restrita ao objeto de arte, mas abrangente ao sistema de arte e às questões relacionadas ao mundo real. Além disso, as práticas artísticas denominadas conceitualistas existiriam antes mesmo do surgimento da chamada “arte conceitual”<sup>90</sup>.

A mostra *Global Conceptualism* estendeu as bordas para o que possa ser considerado conceitual e possibilitou observar produções de diferentes continentes e concluir que se tratou de um fenômeno global. Apesar das contribuições da exposição, a arte conceitual continua distante de um consenso entre os teóricos e mesmo entre os artistas. A questão sobre a nomenclatura permanece. Alguns preferem utilizar arte conceitual e outros conceitualismos. As balizas temporais provocam controvérsias, não há

<sup>88</sup> JAREMTCHUK D. **Anna Bella....** *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>90</sup> *Idem, ibidem.*

unanimidade sobre quais artistas considerar efetivamente conceituais, e, sobretudo, quais os seus princípios teóricos. No entanto, todos parecem não divergir de que na poética conceitual há um novo tipo de fruição e a rejeição em produzir objetos dentro de moldes tradicionais<sup>91</sup>.

Alguns autores tentam balizar “arte conceitual” e “conceitualismo” inclusive em relação às produções realizadas em diferentes regiões. Outros optam por reconhecer a dificuldade em estabelecer os limites e definir um e outro termo, inclusive em relação às questões de diferenças geográficas. Para ficar com casos de estudos sobre o contexto brasileiro, cito distinções no uso dos termos: Cristina Freire, por exemplo, considera a discussão difusa e ainda inconclusa, mas opta pelo termo ‘arte conceitual’ e considera a efemeridade das proposições, a possibilidade reprodutiva, a contextualização, as poéticas de apropriação e a determinante função intelectual na recepção como princípios norteadores<sup>92</sup>.

Artur Freitas, que também acredita que “não há consenso decisivo na definição”<sup>93</sup> de um e outro termo, opta por utilizar o termo conceitualismo, mas afirma que ambos podem ser entendidos como maneiras complementares que fazem referência aos mesmos fenômenos artísticos internacionais: “entendo ‘conceitualismo’ como um termo equivalente ao sentido ampliado de ‘arte conceitual’”<sup>94</sup>.

Dária Jaremtchuk opta por utilizar o termo arte conceitual, justifica sua opção levando em consideração os princípios de Peter Osborne, que considera o termo conceitualismo demasiado amplo, a autora aponta como traço comum da arte conceitual a “rejeição à definição tradicional de obra de arte”<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>92</sup> No livro *Arte conceitual* Cristina Freire considera as dificuldades em delimitar um e outro termo, mas opta por utilizar “arte conceitual”. “A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa”. FREIRE, C. **Arte Conceitual...** *Op. Cit.*, pp. 7-8.

<sup>93</sup> Na publicação *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*, Artur Freitas opta pelo termo “conceitualismo”, mas esclarece: “de Lucy Lippard a Thierry de Duve, a “arte conceitual” foi se tornando uma expressão ampla o bastante para abarcar tanto o sentido de Kosuth quanto outros fenômenos correlatos do período, da arte-postal aos registros fotográficos da *body-art* ou da *earthwork*, passando pela crítica institucional e demais formas expandidas de intervenção cultural, comportamental e política. Para os limites deste livro, contudo, e mais por necessidade de clareza que por convicção, nomearei esse conjunto de posturas de “conceitualismo” – e não exatamente por descrever da capacidade indicativa da expressão “arte conceitual”, mas sobretudo por apostar na maleabilidade de um outro termo ainda pouco marcado pela tradição analítica”. FREITAS, A. **Arte de...** *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>94</sup> FREITAS, A. **Arte de...** *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>95</sup> Em seu livro *Anna Bella Geiger: passagens conceituais* Dária Jaremtchuk problematiza as definições de Kosuth e propõe um estudo que denomina de “teses alargadas” sobre os termos arte conceitual e conceitualismo, considerando principalmente a relação das definições com a produção da arte no

De modo geral, e em partes por meio da ironia, a arte conceitual se configurava como uma espécie de crítica à estética tradicional - ligada sobretudo às questões da pintura - e à autonomia da arte, questionando as funções e propósitos da arte. Acontecendo no mundo real — ou no que Peter Bürger chama de práxis vital<sup>96</sup> —, muitas vezes carregava conteúdos políticos e sociais, levava os artistas pela cidade, misturava produção e recepção, negava a aura da obra única e eterna e, essencialmente, valorizava a ideia do artista em detrimento de um objeto de arte e rejeitava a ideia de obras que pudessem ser consumidas como mercadoria.

Pensando na arte com um viés mais crítico, vale retomar a ideia de Linda Hutcheon que pensa na ironia também como uma forma de provocar mudanças no modo de interpretar das pessoas. Talvez aqui poderia haver uma chave para pensar no uso da ironia na produção conceitual.

Apesar de haver um panorama geral das características da arte conceitual, ainda que não haja consenso entre os termos arte conceitual e conceitualismo, há no Brasil e na maioria dos países latino-americanos, além de outras localidades que se encontravam sob regimes ditatoriais, como no caso do leste europeu, mais algumas singularidades. De modo geral, na produção de arte conceitual havia a problematização do “sistema artístico”, mas nos países que viviam sob uma estrutura repressiva é comum encontrar a dimensão política e social mais evidentemente problematizada. Suely Rolnik escreve que a singularidade na produção artística latino-americana, por exemplo, é proveniente do fato de que as tensões promovidas pelas ditaduras incidiam sobre os corpos dos artistas e, por conseguinte, interferiam em suas poéticas<sup>97</sup>, este pensamento de Rolnik tem consonância com as acepções de Cristina Freire, Artur Freitas, Dária Jaremthcuk e, inclusive, Aracy Amaral:

---

contexto brasileiro das décadas de 60 e 70. A autora opta pela acepção de Peter Osborne, que além de estabelecer uma tipologia com quatro formas principais para a arte conceitual, considera o termo conceitualismo amplo e “co-extensivo a quase toda arte contemporânea”, a autora apresenta as considerações de Peter Osborne da seguinte forma: “o autor avalia o processo de transformação da arte e o contexto em que as experimentações culturais, sociais e políticas ganharam significativa relevância e proximidade com o fenômeno artístico. Analisa o desenvolvimento da arte conceitual como rejeição ao elemento estético predominante e como produto da crise do modernismo formalista. (...) a arte conceitual aparece como fenômeno que extrapola o processo de uma poética específica e sua análise abarca artistas de diferentes partes do mundo. Ele também insere a arte em um quadro de amplas transformações, com relevância das questões históricas, sociais, além dos assuntos específicos da própria história da arte”. JAREMTCHUK, D. **Anna Bella...** *Op. Cit.*, pp.34-35.

<sup>96</sup> BÜRGER, Peter. *Op. Cit.*

<sup>97</sup> ROLNIK, S. Desentranhando futuros. *In*: FREIRE, C.; LONGONI, A. (Orgs.) **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009, p.156.

pode-se afirmar que as atuação que distinguem, que singularizam o não objetualismo na América Latina das demais realizadas desde os anos 60 na Europa e nos Estados Unidos são as propostas em que emerge, integrada à criatividade, a conotação política em sentido amplo (de forma direta, como através de metáfora), seja no caso de artistas colombianos, seja dos argentinos (de 1968 a 73), ou de alguns brasileiros (décadas de 60 e 70), dentro os que conhecemos. Seus propositores, ao manifestarem essa intencionalidade “política”, revelam-se, assim, comprometidos com o seu aqui/agora, tornando suas propostas diversas daquelas procedentes da informação puramente cosmopolita. Do outro lado estão dezenas de artistas de influência internacionalista, realizando, por certo, trabalhos de interesse, mas que integram – como as obras de caráter construtivo na América Latina – dentro das correntes internacionais contemporâneas com as que aspiram a uma identidade.<sup>98</sup>

É nesse mesmo sentido que Dária Jaremtchuk acredita que as teses de Kosuth sobre arte conceitual, publicada no Brasil em 1975, não servem para avaliar a produção de arte conceitual no país, pois alguns dos artistas brasileiros tidos como conceituais não ignoraram, por exemplo, os aspectos externos à arte – contextual, histórico, cultural – o que contraria um dos argumentos de Kosuth que caracteriza uma produção pautada na auto-referencialidade da arte e desvinculada de contextos.

Para Jaremtchuk, as balizas que tentavam definir as características da arte conceitual dadas por Kosuth podem inclusive ter colaborado para que durante algum tempo a existência de uma produção conceitual no Brasil tenha sido negada, já que tal produção não se enquadrava em tais premissas, inclusive porque “os artistas conceituais daqui não negaram a materialidade, a estética e o sentido semântico das obras, como é o caso de Anna Bella, Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles, e, por isso, não foram considerados conceituais”<sup>99</sup>. A esse grupo de artistas usados como exemplos por Jaremtchuk, acrescento Paulo Bruscky.

Retomando os estudos de Dária Jaremtchuk em que ela procura abordar a historiografia da arte conceitual considerando as diferentes abordagens e as especificidades da produção nacional, e não opondo um e outro termo – arte conceitual e conceitualismo – opto, neste estudo, por utilizar o termo “arte conceitual”, como Jaremtchuk e também Cristina Freire, mas em sentido amplo.

---

<sup>98</sup> AMARAL, A. *Aspectos do não objetualismo no Brasil*, comunicação ao I Simpósio sobre Arte Não Objetual, Medellín, Colômbia, maio de 1981. In: AMARAL, A. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios** (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013, p.359.

<sup>99</sup> JAREMTCHUK, D. **Anna Bella...** Op. Cit., p. 19.

### 1.3 Produção conceitual brasileira e ironia

Ainda que sem a pretensão de classificar ou colocar períodos históricos dentro de unidades culturais, estéticas ou ideológicas estanques, são necessárias algumas delimitações para situar a discussão. É nesse sentido que seguem algumas considerações sobre um pouco da produção cultural brasileira da década de 1970, período em que se concentram alguns dos trabalhos do artista Paulo Bruscky, objetos deste estudo. Mas para chegarmos à produção conceitual da referida década é necessário um breve recuo, mas isto mais para compreender de que modo alguns artistas brasileiros se moveram no sentido de produzir arte nos termos do que pode ser entendida como arte conceitual.

No Brasil, anterior à arte que foi denominada conceitual, ou seja, ainda nos anos 1950 e 1960, muito do que era produzido em artes plásticas trazia características do abstracionismo e do concretismo. Mas desde o fim da década de 50 alguns artistas brasileiros ampliavam e alteravam suas propostas e partiam em busca de maior comunicação com o público. Durante o final da década de 1950 e início de 1960 – momento em que o país passava subsequentemente pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, pela efervescência populista dos governos de Jânio Quadros e João Goulart e, em 1964, pela instauração do governo militar, que a *pop art* norte-americana e as neofigurações europeias chegavam ao país.

Tais acontecimentos políticos aliados aos possíveis impactos recebidos das produções artísticas internacionais, podem, de certa forma, ter colaborado para que alguns artistas brasileiros ligassem seu fazer artístico à conturbada realidade nacional<sup>100</sup>, pois nesse período é mais evidente uma produção artística brasileira questionando a estabilidade do modelo de arte centrada no objeto.

Já no início da década de 1960 algumas formas de representação apareceram mais contextualizadas e comprometidas com a realidade social. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto<sup>101</sup>, nesse período a arte brasileira retoma o experimentalismo, isso em consonância com o que acontecia na arte internacional, principalmente em relação à produção norte americana e europeia, além disso,

---

<sup>100</sup> PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo, Itaú Cultural: Edusp, 1999.

<sup>101</sup> COUTO, M<sup>a</sup> de F. M. Arte e Participação Social: A Jovem Vanguarda Brasileira dos Anos 1960. In: COUTO, M<sup>a</sup> de F. M. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960) Campinas: Ed. Unicamp, 2004, p. 200.

segundo Couto, “A eficácia comunicacional da obra volta a ser de interesse dos artistas, que se mostram sensíveis ao fenômeno urbano, à força dos meios de comunicação de massa”<sup>102</sup>. Para Walter Zanini, o período é caracterizado pela possibilidade que as artes visuais tiveram de cruzar uma temporada de “miscigenação imagética gerada em nosso universo periférico”<sup>103</sup>.

Apesar das diferenças e, como escreveu Zanini, do “universo periférico”, Ligia Canongia também traça paralelos entre a produção brasileira e a norte-americana, essencialmente porque Nova Iorque, desde a década de 1950, havia se tornado o centro das principais ações culturais do mundo, nesse sentido, essa autora considera que a arte contemporânea deve ser vista levando em consideração as hibridações, os cruzamentos e os contágios entre partes antes antagônicas na história da arte, pois nesses momentos – passagem da década de 1950 para 1960 nos EUA e de 1960 para 1970 no Brasil – os postulados puristas da modernidade perdiam poder, assim o procedimento da arte contemporânea foi “abrir-se a um mundo plural e polissêmico, sem se deixar dominar ou estigmatizar, refutando normas do agir e do fazer, já bem distante das restrições disciplinares modernas”<sup>104</sup>.

De tal modo, a negação da arte como objeto, ou melhor, a rejeição aos princípios tradicionais que definem o que é uma obra de arte vai ganhando força entre alguns artistas brasileiros atuantes na década de 1960. Então, na segunda metade da década, começam a aparecer muitas manifestações artísticas que propunham discussões sobre os limites da arte e, como escreveu Walter Zanini, discussões sobre o que havia deixado de ser arte, além da aparição do termo “antiarte” que se tornava moda. Alguns artistas se valiam da tática da ironia e propunham trabalhos que questionavam o sistema artístico, um exemplo é a obra *O porco* (Figura 6), do artista Nelson Leirner.

---

<sup>102</sup> *Idem*

<sup>103</sup> ZANINI, W. Duas décadas difíceis: anos 60 e 70. In: AGUILAR, N. (org.). Biental Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Biental de São Paulo, 1994, p.315.

<sup>104</sup> CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FIGURA 6: O PORCO. NELSON LEIRNER, 1966



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

*O Porco* (1966) é, literalmente, um suíno empalhado dentro de um engradado de madeira que Nelson Leirner enviou para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1967. O trabalho, aos moldes dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, foi aceito pelo júri composto pelos críticos Walter Zanini, Frederico Moraes, Mário Pedrosa, Mário Barata e Clarival do Prado Valladares, com três votos favoráveis e dois contrários. Tal aceite rendeu algumas discussões entre o artista e o júri do salão além de alguns desdobramentos, como matérias em jornais e a participação do artista e de sua obra em um programa de televisão. A situação é que Leirner ao propor *O Porco* como obra provocou debates e ou reflexões para além daqueles relacionados às indagações sobre o objeto artístico. Felipe Scovino escreve que:

No episódio de *O porco*, Leirner não está jogando apenas contra – ou provocando – o júri daquele Salão. Ele provocava da mesma forma sua categoria profissional, uma vez que fez questão de frisar que aquela era a primeira vez que alguém colocava em dúvida os critérios daqueles que haviam escolhido seu trabalho. Colocando-se contra a crítica e os próprios artistas (tanto aqueles recusados como os aceitos), Leirner estava pondo em xeque todo o sistema de arte e as suas regras nem sempre cristalinas assim como sua rede de cumplicidades<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> SCOVINO, F. **Táticas, posições e invenções:** dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 43.



Através da potência irônica de seu trabalho, ainda mais depois dele ter sido aceito, Leirner expunha o júri do salão de Brasília e, de modo amplo, o júri dos salões de arte e os seus critérios avaliativos e o funcionamento da crítica de arte no país. Tal exposição ganhou ainda mais força através de uma publicação que o artista fez no *Jornal da Tarde*, como transcrito e comentado por Cristina Freire:

Leirner inclusive indaga diretamente os jurados sobre a aceitação de sua obra e publica junto à foto do porco, no *Jornal da Tarde*, a seguinte nota: “O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar membros do júri a seguinte pergunta: ‘Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?’”<sup>106</sup>

Os questionamentos irônicos de Leirner através do trabalho *O Porco* são considerados por Cristina Freire como instaladores da dúvida, bem aos moldes de Duchamp, entre o que pode ser um objeto do cotidiano e o que é um objeto de arte e sobre o papel da crítica e a natureza da criação artística<sup>107</sup>.

Pensando nos questionamentos em torno do objeto artístico, no mesmo ano do caso de Leirner e no mesmo ano em que Sol LeWitt havia publicado o texto “Parágrafos sobre Arte Conceitual”, Hélio Oiticica veiculava o texto “Esquema geral para a Nova Objetividade” (1967):

1. vontade construtiva geral
2. tendência para o objeto ser negado e superado o quadro de cavalete
3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)
4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos
5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século XX na arte de hoje (tendência que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa)
6. ressurgimento e novas formulações do conceito antiarte. A “Nova Objetividade” sendo pois, um estado típico de arte brasileira atual, o e também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Realism e Primary Structures (Hard-Edge). A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo p.ex. o foi o Cubismo, e também outros “ismos” constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas “uma chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade”, uma constatação geral dessas tendências múltiplas

<sup>106</sup> In: FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Op. Cit., p. 36

<sup>107</sup> Idem, p. 37.

agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no do Dada, guardando as distâncias e diferenças.<sup>108</sup>

Nos tópicos do texto de Oiticica é interessante perceber a ênfase na ideia de uma arte descomprometida com a produção de um objeto artístico e a similaridade com as propostas dos *ready-mades* de Duchamp. Para Cristina Freire o texto de Oiticica é “seminal para a arte contemporânea, e não apenas no Brasil<sup>109</sup>. Para Artur Freitas o texto é a “melhor síntese estético-ideológica da arte de vanguarda” do período<sup>110</sup>.

No ano seguinte, 1968, é promulgado o Ato Institucional nº5, para Suely Rolnik, além das indagações em torno da arte e da crítica ao sistema de arte, a promulgação do AI-5, colaborou para que a crítica à política passasse, mais efetivamente, a compor a poética de muitos artistas do período:

a crítica à instituição artística manifesta-se desde o início dos anos 1960 em práticas especialmente vigorosas e se intensifica ao longo da década, já então no bojo de um amplo movimento contracultural. Esta persiste mesmo após 1964, quando se instala no país a ditadura militar e, ainda, por um breve período após dezembro de 1968, quando a violência do regime recrudescer por conta da promulgação do AI-5. É exatamente nesse momento que a dimensão política agrega-se à poética da crítica institucional em curso na arte. No entanto, no início da década seguinte, o movimento começa a arrefecer por efeito das feridas das forças de criação provocadas pela truculência do regime.<sup>111</sup>

Se Suely Rolnik acredita que já no início da década seguinte, 1970, acontece um “arrefecer” na criação ou produção artística com matriz mais crítica, que só será retomada após os anos 1980, Walter Zanini, ao contrário, escreve que embora a censura tenha sido sentida por muitos artistas, no que tange as artes visuais, o momento não foi de “vazio cultural”, “o fenômeno da arte conceitual tornara-se presente desde o fim do decênio e se fez sentir em incessante processo por toda a década de 70”<sup>112</sup>. Alguns artistas se ocuparam, de modo mais efetivo, em colocar sua arte em resposta, resistência ou denúncia à política e às questões sociais da época.

<sup>108</sup> Texto Publicado no catálogo para *Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, 1967. OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967.

<sup>109</sup> FREIRE, C. **Arte conceitual...** *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>110</sup> FREITAS, A. **Arte de...** *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>111</sup> ROLNIK, S. *Op. Cit.*, p. 159.

<sup>112</sup> ZANINI, W. *Duas décadas...* *Op. Cit.*, p. 315.

Para Walter Zanini os espaços abertos à arte conceitual afirmavam as características da comunicação de um mundo cada vez mais globalizado, incluindo aqui as novas linguagens, as novas mídias, os novos processos e a desmaterialização da obra.

Surgiram exposições e eventos artísticos coletivos que, com cunho experimental, continham críticas ao sistema de arte. Algumas vezes as críticas tomavam contornos ampliados e se estendiam ao sistema político instaurado. Tais eventos, promovidos ou idealizados por críticos de arte, professores e por artistas, aconteceram em várias cidades brasileiras, dentro e fora de espaços expositivos – em museus, galerias, ruas, praças, parques, praias. Além de outros, são exemplos os eventos “Do Corpo à Terra”; “Domingos da Criação”; os “Encontros de Arte Moderna” e exposições e ações coletivas de artistas, como “Exponáutica e Expogente”.

“Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte em 1970, foi composta por dois eventos que aconteceram simultaneamente: a exposição “Objeto e Participação”, realizada na inauguração do Palácio das Artes, e a manifestação “Do Corpo à Terra” realizada na abrangência do Parque Municipal, este último foi uma proposição em que o crítico Frederico Moraes convidou artistas para produzir obras efêmeras no próprio local da exposição, o parque<sup>113</sup>. Posteriormente, em “Domingos da Criação”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1971, Frederico Moraes dispôs ao público participante diferentes materiais para que pudessem se expressar livremente<sup>114</sup>.

Os “Encontros de Arte Moderna” realizados em Curitiba, principalmente entre 1969 e 1974, idealizados pela então Professora de História da Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Adalice Araújo, reuniu artistas, críticos de arte, intelectuais e tinha como premissa a discussão sobre as linguagens artísticas daquele momento e a vivência de proposta que pudessem proporcionar o compartilhamento de experiências artísticas, potencializando as discussões sobre arte experimental, não objetual e crítica <sup>115</sup>.

A ação *Exponáutica e Expogente*, que será retomada no Capítulo 3, realizada em Recife em 1970, foi uma proposta da dupla Paulo Bruscky & Daniel Santiago. A ação, realizada em espaço público, nas areias da praia de Boa Viagem, inseria,

<sup>113</sup> FREITAS, A. **Arte de...** *Op. Cit.*, pp. 151-153

<sup>114</sup> FREIRE, C. **Arte Conceitual...** *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>115</sup> BARCIK, D. B. **O “Sábado da Criação” nos encontros de arte moderna.** Monografia (Curso de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2013).

segundo Cristiana Tejo, tudo e todos que ali estavam: “Voluntária ou involuntariamente, homens, mulheres, crianças, peixes, moluscos, tudo passa a ser enquadrado e apreciado como arte, naquele ensolarado dia de praia”<sup>116</sup>. A ação dos “pintores”, segundo a publicação em jornal da época (Figura 7), era a realização de duas mostras – a “Exponáutica” e a “Expogente”. Com as mostras os artistas pretendiam, entre outras coisas, promover o enterro da arte e dar total liberdade aos participantes<sup>117</sup>.

FIGURA 7: PINTORES PROMOVEM O SEPULTAMENTO DA ARTE EM B VIAGEM



Pintor Paulo Bruscky

## Pintores promovem o sepultamento da arte em B. Viagem

Os pintores Paulo Bruscky e Daniel Santiago realizarão, hoje, a partir das 8 horas, no pósto 4 de Boa Viagem, duas mostras — a Exponáutica e a Expogente — quando será promovido o sepultamento da arte nas areias da praia. “Sua participação é importantíssima porque você será considerado objeto da exposição”, assinalam os programadores das mostras.

Paulo Bruscky e Daniel Santiago lhe darão oportunidades de, pela primeira vez numa exposição de arte, ordenar tudo dentro do seu próprio desejo. Em outras palavras: se você não gostar de um defunto a arte que estará exposto na praia, você o enterra; se não gostar da composição de um quadro cinético, modificará as cores ao seu gosto ou, se não gostar, pode quebrá-lo e atirá-lo no lixo.

**SERIO**

Explicam os artistas que você não poderá ficar ofendido com tudo isso, “porque está sendo feito com muito cuidado e seriedade. Queremos que o povo fique totalmente liberto de qualquer inibição numa exposição de arte. Livre para se movimentar, para sentir. Contamos com a presença do maior número possível de pessoas”.

O trabalho de Paulo Bruscky e Daniel Santiago será chamado de “Exponáutica e Expogente”. Se alguém já fez movimento igual, eles desconhecem, mas se tal aconteceu gostariam de aplaudir o seu promotor. Os convites são igualmente estranhos: são motor. Os convites são igualmente estranhos: são distribuídos em saquinhos de refrescos. Pretendem ser práticos e ao mesmo tempo mostrarem suas qualidades de homens integrados na sociedade de consumo: sua participação começa quando devora o convite.

Fonte: *Diário de Pernambuco*. Recife, 31 out. 1970. Hemeroteca Digital

<sup>116</sup> TEJO, C. **Paulo Bruscky**. Arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009, p. 34.

<sup>117</sup> Pintores promovem o sepultamento da arte em B. Viagem. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 out. 1970, p. 3.

De modo geral, as atividades realizadas nesses eventos, de cunho mais experimental, tentavam estimular a criatividade e a liberdade de expressão nos participantes. Como ponto em comum entre os eventos citados, está a aproximação entre a produção de arte e o público. Aproximação facilitada pelas propostas de experimentação e pela ideia de arte desmaterializada, ou seja, pela estimulação do fazer artístico sem a preocupação que a criatividade ou o experimento resultasse em um produto final, um objeto de arte.

Mas diante da ausência de um produto final, característica não exclusiva dos eventos aqui citados como exemplo, mas, de um modo geral, de muito da produção de arte com viés conceitual, surgiram outras questões, como a importância do registro, da documentação referente aos eventos transitórios e às propostas efêmeras.

É através de projetos artísticos e dos registros em fotografias, vídeos, super-8, relatos, depoimentos etc. que algumas das propostas artísticas realizadas naquele momento podem ser acessadas na contemporaneidade, ainda que não de forma íntegra. Sobre os projetos, Freire escreve que: “projetos conceituais tomam a forma de diagramas, mapas, textos ou lista de instruções. Identificam o conteúdo da arte na ideia e, como projetos, a fruição que sugerem é absolutamente intelectual”<sup>118</sup>.

As instruções ou os projetos comumente incluem textos, desenhos, descrições, planos de montagens ou de ação: “O projeto é índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a ideia e sua realização”<sup>119</sup>.

Além dos projetos, existem as documentações de registros de ações ou de eventos realizados e sobre a importância desse tipo de documentação, Freire escreve que:

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. Para o espectador, a performance é sempre essa visualização da consciência do tempo. As percepções tátil, corporal e manipulatória, assim como quaisquer outras sensações que suscitem, são limitadas pelas imagens fotográficas ou pelos vídeos<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> *Idem*, p.40.

<sup>119</sup> *Idem*, p.38.

<sup>120</sup> FREIRE, C. **Arte Conceitual...** *Op. Cit.*, p. 43.

Essa relação entre a arte desmaterializada e a documentação referente a ela que se conserva foi e, de certo modo, ainda é causadora de um certo lapso entre projeto, documento e objeto de arte. Inclusive porque a ausência de um objeto artístico, propriamente dito, acabou por indicar as insuficiências dos modelos convencionais para tratar de tais poéticas e, por consequência, surgiu a necessidade do desenvolvimento de outros parâmetros e outros termos para acompanhar a produção contemporânea. As expressões *happening*, *performance*, instalações, videoarte, *mail art*, arte eletrônica, *body art* surgiram no sentido de tentar dar conta de tais manifestações<sup>121</sup>.

Outro ponto que se coloca em relação à arte desmaterializada são os desdobramentos que as propostas e as documentações podem ganhar. Para alguns artistas, por exemplo, os projetos podem ser refeitos, já para outros a cópia ou o refazer de proposições é algo impossível, pois a reconstrução de um projeto em tempo e locais diferentes trairia as intenções iniciais da ação artística original.

Um exemplo de projeto refeito, inclusive em mais de uma ocasião, é o trabalho *Fogueira* (Figura 8) da Equipe Bruscky & Santiago.

FIGURA 8: *FOGUEIRA*. PAULO BRUSCKY & DANIEL SANTIAGO, 1974



Fotografia de registro. Fonte: Galeria Nara Roesler

---

<sup>121</sup> *Idem*, p.42.

*Fogueira, Escultura de Gelo ou Fogueira de Gelo* são alguns dos nomes dos trabalhos realizados pelos artistas em pelo menos quatro ocasiões. A primeira foi em 1974, inscrita como escultura para o I Salão de Arte Global de Pernambuco, depois, segundo Cristina Freire, foi repetido em 1985 e 2001<sup>122</sup>, e novamente o trabalho reaparece em 2010 (Figura 9), por ocasião da abertura da 29ª Bienal de São Paulo. Para Freire, essa “escultura transitória” tem no título a exposição da “tensão entre fogo/gelo, ou aparecer/desaparecer em nossa sociedade do espetáculo”.

FIGURA 9: *FOGUEIRA DE GELO*. PAULO BRUSCKY, 2010



Paulo Bruscky na montagem da *Fogueira de Gelo* para a abertura da 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia de Ricardo Nogueira. Fonte: *Folha de São Paulo*. Foto ilustrada. Bienal de São Paulo, 25 set. 2010. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1046-bienal-de-sao-paulo#foto-19698>

Considerando a forma do trabalho e os títulos com os quais a escultura efêmera apareceu, dá para pensar também, talvez de modo mais ingênuo, que o título e a forma se combinam e possibilitam pensar que as montagens em diferentes datas não se tratam de cópias ou remontagens da mesma “obra”, mas sim de uma espécie de manutenção de uma ideia artística que é retomada e realizada várias vezes.

Na vida real, digamos assim, em uma fogueira real, o fogo consome as lenhas e a fogueira, efêmera, acaba em cinzas. Mas sempre que se queira, outra nova fogueira pode ser montada e, novamente, ateado o fogo, ter sua forma consumida.

<sup>122</sup> FREIRE, C. **Paulo Bruscky...** *Op. Cit.*, p.39.

Pensando assim, a tensão fogo/gelo vai mais no sentido de indicar um fim comum, o de transformar a forma: a lenha com o fogo vira cinza; o gelo com o calor derrete, ambos ficam impossibilitados de manter a formação da fogueira como escultura. Assim, a forma é alterada pela própria condição do material com a qual é feita. A escultura, derretida, desaparece, no entanto a ideia artística permanece.

Outro exemplo, é o caso das *Trouxas* de Artur Barrio. As *Touxas*, como proposições originais, assim como as *Fogueiras* de Bruscky & Santiago, apareceram em mais de uma ocasião, na *Situação ORHHHHHHH* (1969) e *Situação T/T1* (1970), por exemplo, mas para fins de desdobramento do pensamento, utilizemos a *Situação T/T1*. Nessa ocasião, segundo Artur Freitas, Barrio, que havia sido convidado pelo crítico Frederico Moraes para participar do evento *Do Corpo à Terra*, preparou trouxas com alguns materiais como espuma, carne, ossos e sangue de animais. Então, no dia 20 de abril de 1970, véspera do feriado de Tiradentes, o artista abandonou as trouxas em um córrego no Parque Municipal de Belo Horizonte, local onde acontecia o evento.

A sequência dos acontecimentos narra uma multidão de pessoas que se aglomeraram próximas aos “corpos flutuantes e sangrentos”<sup>123</sup>, houve a presença da polícia e do corpo de bombeiros tentando elucidar o caso. Mas, para seguir com o raciocínio, a circunstância é que, se as trouxas fossem expostas hoje, por exemplo, anulariam o gesto político que houve na versão original que aconteceu durante o período da ditadura militar no Brasil. Artur Freitas escreve que: “Desde muito cedo a violência – ou melhor dizendo, a conexão com um mundo violento, repressivo e subdesenvolvido – consistiu numa das mais usuais condições de legibilidade das *Trouxas Ensanguentadas*”<sup>124</sup>.

Mas a questão aqui é que, em 1969, Barrio já havia produzido um objeto *Trouxa* que foi compor a coleção de Gilberto Chateaubriand no MAM-RJ. Em uma ocasião em que foi exposta, o artista, evidenciando a importância do contexto e a natureza das proposições, se manifestou no sentido de negar que tal objeto remetesse, como um monumento, aos eventos realizados anteriormente. A postura de Barrio, em alguma medida, é condizente com a ideia de não ser possível transformar eventos artísticos em objetos, pois ao escrever sobre o que considerou um protótipo denominado *Trouxa Ensanguentada* uma frase que negava que tal objeto integrasse

<sup>123</sup> FREITAS, A. *Arte de...* Op. Cit., p.154.

<sup>124</sup> *Idem*, p. 164.



a *Situação... ORHHHHHHH...* (1969) ou a *Situação T/T1* (1970)<sup>125</sup> o artista se posicionou contrário a redução dos eventos ao objeto *Trouxa*.

Há na postura de Artur Barrio coerência em relação ao pensamento conceitual ao definir o objeto *Trouxa* como um protótipo e não como um monumento que remetesse aos eventos passados. O artista afirmava que dos eventos haviam sobrado apenas os registros visuais. Mas esse ato de produzir um objeto para compor uma coleção permite um desdobramento da leitura da postura do artista, pois também pode ser considerado como um ato irônico se visto que a *Trouxa*, segundo seu produtor, também não era um objeto artístico, mas um protótipo, apesar de ter sido adquirido como arte. Em comparação com as *Fogueiras* da dupla Bruscky & Santiago, temos que, se Barrio admite a *Trouxa* apenas como protótipo, desconectada dos eventos, a dupla tem na proposta, ou seja, no projeto, a força artística e não na escultura que se consome. Assim, se um é um protótipo (a *Trouxa*) que remete à ideia do artista e não aos eventos, a outra (*Fogueira de gelo*) pode ser a aparição e desaparecimento, em eventos, de uma ideia artística.

Outro ponto sobre a questão da documentação, mas com uma lógica diferenciada, são os desdobramentos que assumem os registros dos eventos feitos em fotografias ou vídeos e as atitudes dos artistas em relação a elas. Um exemplo é um caso que aconteceu com o artista Antonio Manuel. Em 1970, após ter a sua inscrição recusada no Salão Nacional do MAM-RJ, o artista apresentou-se nu no dia da abertura do Salão. O acontecimento, registrado em fotografias, causou certa agitação no museu e, nos dias seguintes, as imagens do comportamento do artista ganharam as páginas da imprensa, repercutindo o caso. Na sequência, Antonio Manuel utilizou as fotografias da sua ação de nudez e as transformou no que Cristina Freire chama de “eixo” de um outro trabalho que ele denominou de *Corpobra* (1970). As imagens de corpo desnudo do artista também apareceram nas *Inserções clandestinas* e em um suplemento do periódico *O Jornal do Rio de Janeiro* em uma ação que o artista denominou de *De 0 às 24 Horas*,<sup>126</sup> este último será retomado mais a frente e ainda no 4º capítulo desta dissertação.

Segundo Freire, o corpo e as ações dos artistas como Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Paulo Bruscky e outros, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, passaram a ser o local onde o social,

<sup>125</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>126</sup> FREIRE, C. **Arte conceitual**. *Op. Cit.*, p. 58.

o político e o subjetivo se configuraram<sup>127</sup>. O corpo tornou-se uma espécie de mídia para vários artistas, principalmente em trabalhos de videoarte. Normalmente sem edição, os vídeos mostravam um conteúdo com sentido inverso ao da ficção. Muitas das cenas desses vídeos mostram situações em que o corpo do artista figura como corpo social em ações simbólicas que aludem a realidade do país daquele momento<sup>128</sup>. Alguns artistas que utilizaram o corpo em trabalhos de videoarte são Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Paulo Bruscky<sup>129</sup>.

Outras técnicas que serviram como mídia e que, de certo modo, funcionavam se esquivando do sistema de repressão política foram as publicações que circulavam em circuitos alternativos:

A impressão em série de livros, revistas e outras publicações de grande tiragem serviu como estratégia de disseminação para projetos e manifestos de artista conceituais. O artista como crítico também se revelou por meio desse canal<sup>130</sup>.

Por meio de publicações simples, baratas e de rápida circulação, era inserida a ideia da arte comunicacional. Um dos artistas que aderiu a essa forma de arte através do veículo de comunicação impressa foi o já citado Antônio Manuel que, por exemplo, em 1973, utilizou o suplemento cultural do periódico *O Jornal* para veicular o projeto *De 0 às 24 horas*, trabalho em que o artista utiliza o tal caderno para veicular, além de imagens dos trabalhos que fariam parte de uma exposição individual do artista no MAM-RJ que fora cancelada antes mesmo da abertura<sup>131</sup>, algumas fotografias da situação em que o artista se despiu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro alguns anos antes, fato comentado anteriormente.

A atitude de Antonio Manuel com o jornal impresso é, de certo modo, um exemplo de ação artística em que há apropriação das mídias comuns e oficiais para realização ou veiculação de trabalhos de arte. As publicações ou proposições nos jornais foram maneiras encontradas para que trabalhos de arte chegassem ao público independente dos espaços tradicionais — galerias e museus. A mídia, suporte ou lugar de exposição, como o jornal eliminava também, pela reprodutibilidade e pelo

---

<sup>127</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>131</sup> FREITAS, A. **Arte de...** *Op. Cit.*, p. 186.

meio banal, a possibilidade de fazer obras mercadorias e, principalmente, furava ou tentava furar o bloqueio da censura.

Além do veículo oficial, naquele momento, várias edições de revistas artesanais, periódicos, jornais, fanzines, além de selos, carimbos, cartões e listas de endereço foram enviados pelos correios numa espécie de rede que também funcionava como veículo para arte. Para Walter Zanini, a arte correio ocupou lugar proeminente entre o fenômeno de desmaterialização da arte<sup>132</sup>.

Nesse tempo, muitos foram os projetos híbridos, surgiram os grupos, os coletivos, artistas reunidos em associações ou cooperativas. Cristina Freire destaca que no auge da censura no Brasil a quantidade de realizações foi mais importante do que a qualidade artística, e essa característica colaborou para o que ela chama de uma democratização da arte<sup>133</sup>.

As correspondências da arte correio, por exemplo, meio em que Paulo Bruscky foi muito atuante, além de apresentarem uma força subversiva, para Freire, também colaboraram para romper com o mercantilismo da obra de arte, mas, pensando na democratização, talvez esses trabalhos que circulavam através de meios alternativos tornassem mais fácil a comunicação entre um maior número de pessoas, ou melhor, de artistas, o que, de certo modo, colaborava para o compartilhamento de informações artísticas ou não, mas isso também restrito aos sujeitos que participavam das redes de trocas.

A facilidade para a circulação de informações, a possibilidade — pelo menos em tese — de acesso a todos, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a chance para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo, tudo isso assegurou até aos correios o papel difusor de operações artísticas<sup>134</sup>.

Substituindo o valor da exposição pelo da circulação, permitindo o trânsito de obras fora do circuito oficial, a arte postal oscilou entre o permanente e o transitório, entre o público e o privado, global e local, e permitiu a criação de conceitos e arquivos periféricos – fora do circuito oficial dos museus e galerias. Transferindo o foco da “arte” para o conceito mais amplo que é o de “cultura”, Freire lembra que, muitas vezes, a

<sup>132</sup> ZANINI, W. **Arte Postal...** *Op. Cit.*, p. 315.

<sup>133</sup> FREIRE, C. **Arte conceitual.** *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 65.

posição política não está necessariamente no conteúdo de uma obra de arte, pois suas estratégias, práticas e maneiras de distribuição e circulação também podem dizer muita coisa<sup>135</sup>.

A Arte Conceitual, que no Brasil teve início durante o período da ditadura militar, foi um ponto importante para que acontecesse uma transformação profunda nos sistemas da arte. Ponto que garantiu consequências para a concepção atual de artista, modos de produção, sistemas de circulação e recepção, além, é claro, da maneira como os arquivos da arte contemporânea foram construídos e de que forma, se existem, são conservados.

Muito do que foi produzido de arte conceitual no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 foi perdida por conta mesmo da precariedade das mídias. No caso das proposições em jornais, por exemplo, muitas propostas permanecem nos acervos desses veículos. Além desses acervos, muitos trabalhos conceituais, ou melhor, os registros ou proposições conceituais permanecem em arquivos periféricos e, muitas vezes, particulares; são acervos que guardam imagens fotográficas, super-8, correspondências etc. Documentos que são partes significativas das obras naturalmente efêmeras, como *happenings*, intervenções urbanas e *performances*.

Os arquivos, muitas vezes tidos como lembranças e memórias, comumente são de propriedade daqueles que participaram dos eventos ou das trocas realizadas. Nesse sentido, já que a aproximação e o estudo de trabalhos de arte com viés conceitual é tanto mais complicado por conta mesmo da efemeridade, vale considerar que aproximar-se de uma obra, principalmente no caso da arte conceitual, não significa colocar os olhos em sua materialidade sensível. Para Freire, aproximar-se de uma obra é compreender de maneira crítica as redes que compõem os sistemas da arte, percebendo que as teias dessa rede são tecidas num meio muito mais extenso, que é o mundo social com sua dinâmica política e histórica<sup>136</sup>.

Se as estratégias de circulação podem dizer muita coisa sobre a produção artística no contexto da arte conceitual no Brasil, outros recursos poéticos utilizados pelos artistas também compõem ou colaboram com tais estratégias. Dentre esses recursos, merece destaque o uso da ironia, pois, como foi explicado com base nos estudos de Linda Hutcheon, a ironia não é apenas um tropo retórico limitado ou simplesmente uma atitude diante da vida. A ironia, como explica Hutcheon, é uma

---

<sup>135</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 75.

“estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)”, ela é, então, um “ato social”, um jogo, em que há relações “dinâmicas e plurais entre texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva.

## 2 Lugares na cidade: espaços para intervenções irônicas

*Estamos condenados a viver no labirinto de nossas próprias linguagens, que tão frequentemente restringem e mesmo cerram partes do espectro semântico que desejamos descrever, estreitando não só nossa terminologia como também nosso pensamento. O mesmo tipo de aporia se aplica, na outra margem, à experiência da imagem.*

Hans Belting, 2005.

Retomando uma das características da produção de arte conceitual, temos que muito do que foi produzido tinha como premissa a desmaterialização do objeto de arte, os trabalhos, muitas vezes, eram proposições das quais, algumas, tomaram formas de textos com instruções e outras, aliando várias formas de comunicação com o público, aconteceram através de *happenings* ou *performances* dos quais resultaram, em alguns casos, registros fotográficos.

Registros, documentos do que já se passou, por permanecerem, evocam o que outrora foram ações artística. Como resíduos das proposições e ações conceituais, as fotografias dos eventos de arte da década de 1970, período aqui estudado, funcionam como fendas para que o olhar acesse, ainda que de modo limitado, a presença de trabalhos artísticos que são ausentes. Para compreender a relação entre proposições conceituais que se queriam efêmeras e a durabilidade da informação contida na imagem que registrou tais acontecimentos. Coloca-se, então, uma discussão sobre presença e ausência.

Outra questão julgada importante para ser tratada é a apropriação de espaços comuns das cidades que, através de proposições transitórias, se transformavam em lugares para a arte. Além disso, considerando o viés irônico de muitas proposições artísticas do momento histórico, viés que é um dos fios condutores desse estudo, são estabelecidas algumas relações entre a produção conceitual do artista Paulo Bruscky e uso da ironia como recurso discursivo que tinha como alvo tanto o sistema artístico como alguns códigos sociais, ambos alvos comuns da arte conceitual.

As proposições abordadas nesse capítulo são *Enterro Aquático I* (1972) e *Arte/Pare* (1973), realizadas em Recife (PE), cidade natal do artista, das quais existem registros em imagens fotográficas e que, como dito, carregam a presença de ausências.

## 2.1 O conceito de imagem

O conceito de imagem, segundo Hans Belting, surge na cultura grega, quando passa a ser discutido relacionado à ideia de semelhança. Apoiado nos estudos de Jean Pierre Vernant, Belting explora os conceitos de *eidolon* - ligado às imagens efêmeras como são as de um sonho, ou mesmo imagens mentais - e *kolossos* – que seria o meio no qual as imagens se materializam. Porém ambos remetem ao ser humano: “uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o *eidolon* e fabricou o *kolossos*, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores”<sup>137</sup>. Mas para o entender o surgimento das imagens há uma questão imprescindível para Belting: a relação da imagem com a morte.

A medialidade das imagens, segundo o que explica Hans Belting, se desenvolveu quando ocorreu a necessidade de encontrar um meio artificial que pudesse ocupar o lugar do corpo ausente de um morto. O corpo perdido substituído pelo corpo virtual da imagem poderia tornar visível uma ausência ao transformá-la em um novo modo de presença. A imagem mental (*Eidolon*), ou melhor, a reminiscência que os vivos têm do morto, precisaria de um meio para se tornar visível, precisaria de corporificação (*kolossos*). Essa corporificação diz respeito à materialização da imagem em uma mídia, seja a mídia uma pintura, escultura, máscara, fotografia etc. A imagem, desse modo, seria uma presença icônica que acontece na inter-relação entre o fitar e o meio em qual está impregnada e que, portanto, faz presente um ausente <sup>138</sup>.

O termo “ausência” também é constante em vários escritos de Michel De Certeau, para quem o passado se manifesta como algo ausente: a “ausência é que constitui o discurso histórico. A *morte* do outro o coloca fora de alcance e, por isso mesmo, define o estatuto da historiografia, ou seja, do *texto* histórico” <sup>139</sup>.

Essas duas ideias, a de Hans Belting, para quem a imagem é tida como algo que toma o lugar do morto e coloca em evidência justamente a sua morte, e a de Michel De Certeau, que expõe sobre a importância de entender a questão da presença da ausência na própria constituição do discurso histórico, levam a pensar que tanto a

<sup>137</sup> BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, v.1, n.8, p. 65-78, jul. 2005, p. 68.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>139</sup> CERTEAU, M. de. **História e psicanálise**: entre ciência e ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 164.

imagem quanto a operação historiográfica, nesse sentido, apresentam algo em comum: buscam encenar, ou representar, a presença daquilo que já não é mais.

Encenando uma ausência, temos, no presente, imagens que marcam a existência do que foram ações artísticas. Isso é o que acontece com as imagens de intervenções urbanas, *body art*, *performances* e *happenings*. Termos que dizem respeito a trabalhos de arte que têm a efemeridade como uma de suas características. Como obras de um instante ou do desenrolar de um processo, essas linguagens são características da arte conceitual.

Um modo de organizar a presença da ausência, de empreender um acesso ao *outro* que já não está (o passado), ou, como escreve Michel de Certeau, “de assimilar a alteridade” <sup>140</sup>, é dando-lhe um nome que o classifica e, por conseguinte, atribuiu-lhe um lugar. Domesticado, ao *outro* é imposta uma ordem que o torna compreensível para o presente daquele que escreve, é a partir de então, que o *outro*, ausente, aceita o discurso.

Assim denominada, a arte conceitual, como comentado anteriormente, seria uma espécie de categoria artística que busca o predomínio da exposição da ideia do artista no trabalho, independente de um resultado material final. A efemeridade, a apropriação de elementos comuns do cotidiano, a interferência no dia-a-dia das cidades e a utilização de meios de comunicação de massa e alternativos para a veiculação de propostas de arte tornaram-se maneiras significativas de expressão. No Brasil, artistas como, Artur Barrio, Antonio Manuel, Cildo Meireles e, entre outros, Paulo Bruscky adotaram posturas críticas frente à situação política e ao sistema de arte e, através de propostas artísticas com cargas de ironia, provocavam ruídos no corpo social.

Ruídos que variavam de forma e intensidade, desde bem-humorados até muito agressivos, manifestados através de gestos anônimos ou em posturas escancaradas e que, notadamente, tinham o intuito de perturbar o cotidiano dos transeuntes das cidades.

Essa variação de forma e intensidade é presente na extensa produção da arte de viés conceitual da década de 1970. Assim é também na vasta produção de Paulo Bruscky, artista que trabalhou com diversas formas de ações e intervenções, desde propostas que preservavam o anonimato até algumas escancaradas. Muitas das

---

<sup>140</sup> *Idem*, p. 168.



proposições de Bruscky, ainda que efêmeras, conservaram registros em fotografias e vídeos, isso também aconteceu para vários outros artistas que trabalharam com linguagens como *happening*, *performance* etc.

Reminiscências, imagens que perenizaram os gestos fugazes, as fotografias das ações (propostas artísticas de natureza transitória), remetem ao que aconteceu em um passado. São indícios das ações artísticas. É com base na ideia de vestígio de Hans Belting e utilizando os conceitos de Michel De Certeau sobre as “práticas de espaço” que algumas das imagens de ações de Paulo Bruscky serão abordadas: como vestígios das *táticas* que Bruscky utilizou para a criação de *espaço* onde, através de ruídos no espaço urbano da cidade de Recife (PE), o artista, através da ironia, intentou subverter códigos sociais e alguns mecanismos de consagração da arte.

Semelhante às imagens que remetem ao *outro* (ao que passou), a escrita histórica é uma marca, uma interpretação, é uma busca do historiador (desde um presente) pelo *ausente*, é a narrativa que pretende encontrar o *outro*, condição que aponta justamente para aquilo que o *outro* não é, pois, uma interpretação indica que algo permanece escondido, e é o sempre *oculto* a condição mesma de produção do discurso histórico que, para Certeau, é um texto que jamais deveria se fechar. A historiografia “serve-se de uma ‘doutrina’” para guarnecer o espaço deixado vacante pelos mortos, assim como o desejo dos vivos em saber tal vazio preenchido”<sup>141</sup>.

Diante do vestígio deixado por aquele que, ausente, não voltará, vestígio que, como na imagem, aponta para a *morte* do *outro*, está o historiador. Por meio da narrativa (lugar do historiador) este se incumbe ou é incumbido de organizar a presença daquilo que falta, organização que se pretende conhecimento<sup>142</sup>. Ou seja, organização de um conhecimento que se dá através de um texto.

Para refletir sobre esse conhecimento histórico organizado em um texto, e também para discutir o conceito de *espaço* e *lugar*, Certeau utiliza, literal e metaforicamente, a ideia de cidade. Remetendo-se à visão panóptica, escreve que a ficção do saber deseja um olhar destacado, do alto, de onde possa ver o todo e não necessariamente participar dele. Mas essa vista, panóptica, do alto do edifício ou da torre, apaga as identidades e as miudezas da vida ordinária. Os detalhes da vida

---

<sup>141</sup> *Idem*, p. 185.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 188.

comum são perdidos para dar lugar a uma visão que se pretende privilegiada. Essa visão do alto, por estar distante e destacada, é homogeneizadora do todo.

Desse modo, é uma ficção ver a cidade do alto, porque o olhar do alto transforma toda a complexidade da estrutura e toda a mobilidade da vida em elementos legíveis, torna-se uma representação que ignora muitos elementos que compõem a cidade, ignorando as práticas cotidianas dos sujeitos ordinários que formam a cidade. Que transformam *lugares* em *espaços* <sup>143</sup>.

Para Certeau, “um *lugar* é uma ordem”. O *lugar* é imóvel. Os elementos que compõem o *lugar* são estáveis e possuem uma lei própria. Já o *espaço* é móvel, acontece quando a estabilidade do *lugar* é perturbada pelo movimento. É o movimento que dá condições para a fabricação de um *espaço* em um *lugar* e para a associação deste com uma história, ou seja, “o *espaço* é um *lugar* praticado”. Certeau ainda explica que “O *espaço* estaria para o *lugar* como a palavra quando falada”, ou ainda, a “rua (como um *lugar*) geometricamente definida por um urbanismo é transformada em *espaço* pelos pedestres” <sup>144</sup>.

São aqueles que estão embaixo, que vivem no *lugar*, no meio do grande “texto urbano”, que fundam *espaços* e compõem múltiplas histórias através das “práticas organizadoras da cidade habitada” <sup>145</sup>:

As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de *espaços*: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra <sup>146</sup>.

Pensando em quem está embaixo, na transformação de um *lugar* em um *espaço*, nas múltiplas histórias que são fabricadas todo o tempo e que compõem a cidade, é possível pensar as intervenções urbanas realizadas por Paulo Bruscky na década de 1970 como vestígios de proposições irônicas de arte conceitual. Através das análises com inferência irônica, as imagens, que seriam também como *lugares* (imóveis), se constituem em *espaços* históricos. Nas propostas *Enterro Aquático I* (1972) e *Arte/Pare* (1973), Paulo Bruscky interage e se apropria dos *lugares* propondo

<sup>143</sup> Certeau, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 170.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 202.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>146</sup> *Idem, ibidem*.

estranhezas no cotidiano, cria *espaços* naquilo que Certeau considera como sendo o “mais desmensurado dos textos humanos”: a cidade <sup>147</sup>.

É justamente a “estranheza do cotidiano”, aquilo que não é apreendido pela visão totalizadora que se tem desde o alto, o que interessa para Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*. O que ele busca são “as práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções”, são as “operações (maneiras de fazer)” e as outras experiências do espaço: “poética, mítica, antropológica”, e a “mobilidade opaca e cega da cidade habitada” <sup>148</sup>. É nesse sentido que segue a busca nas e através das imagens reminiscentes de algumas propostas de Paulo Bruscky.

Segundo Certeau, há um discurso “utópico e urbanístico” que instaura uma cidade a definindo pela viabilidade de três operações: “a produção de um espaço próprio”; o estabelecimento de um “não tempo”; “a criação de um *sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade” <sup>149</sup>. A “criação de um espaço próprio” é o próprio recalçamento de qualquer condição que possa afetar a organização idealizada da cidade, ou seja, seria a ideia de manutenção de um *lugar*, com elementos imóveis e uma ordem estabelecida. O “não tempo” é como uma visão do alto, homogeneizadora, o estabelecimento dele tende a apagar as tradições que resistem, busca eliminar as *táticas* astuciosas, ignorar os movimentos do *espaço*, e a “opacidades da história” <sup>150</sup>, e o sujeito anônimo que é a própria cidade, sem identidade nem história, é massificado.

Contudo, esse modelo de “Cidade-conceito” não cessa de produzir consequências contrárias àquilo que tem em vista, pois, em ações de poderes opacos, o movimento ordinário da vida dos sujeitos da cidade traz de volta àquilo que se pretende recalcar e que, por serem movimentos, de certa forma, obscuros, são quase impossíveis de serem geridos. A partir dessas concepções, Certeau escreve:

Eu gostaria de acompanhar alguns dos procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade <sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> *Idem*, p. 170.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 175.

Considerando os procedimentos que “multiformes, resistentes, astuciosos”, escapam à disciplina <sup>152</sup>, é retomada a ideia de ironia proposta por Linda Hutcheon, pois a ironia através da propriedade de sobrepor significados é, por assim dizer, opaca e funciona, muitas vezes, como uma importante estratégia de oposição e subversão. Parece ser subversiva quando tem o potencial de desafiar “a hierarquia dos próprios ‘locais’ do discurso, uma hierarquia baseada em relações sociais de dominação” <sup>153</sup>.

Como uma estratégia de combate ou como tática operativa, a ironia busca, muitas vezes, o deslocamento das representações dominantes e a desestabilização dos discursos estabelecidos e continua sendo ouvida / vista / sentida, mesmo que não entendida porque, com intimidade, acontece através mesmo do discurso que ela procura contestar <sup>154</sup>.

## 2.2 Enterro Aquático

Bruscky realizou várias intervenções urbanas, com abordagens e temáticas variadas, em mais de uma intervenção urbana o artista trouxe para o cotidiano da cidade elementos que aludem àquilo que, segundo Michel de Certeau (1998), é uma das coisas que a cidade sempre tenta recalcar: a presença da morte. A morte é uma poluição física e mental para a ordem do *lugar*.

Contrariando a ordem do lugar, em 1972, e se valendo da geografia da cidade o artista causou um ruído em Recife com a proposta *Enterro Aquático I* (Figura 10). Nessa intervenção Bruscky larga ao fluxo da correnteza do rio Capibaribe um ataúde com a palavra “arte” escrita sobre o tampo. As águas do Capibaribe banham mais de quarenta municípios pernambucanos, tal rio tem grande importância histórica e social, teve importante papel para a formação e o desenvolvimento de Pernambuco, mas também causou muitos problemas decorrentes de cheias.

Capibaribe é um dos rios que cortam a cidade de Recife, fator que aliás colaborou para reunir maior número de curiosos na intervenção de Bruscky. O caixão boiando nas águas do rio chamou a atenção não só da população, mas das autoridades. Várias pessoas se amontoaram nas pontes e nas margens do rio para observar a estranha embarcação, ou, o estranho “enterro”. Em um artigo publicado na

---

<sup>152</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>153</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 53.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 54.

Gazeta Mercantil de Recife, Ângelo Castelo Branco escreve que a polícia e o corpo de bombeiros foram chamados para resgatar “a curiosa embarcação” <sup>155</sup>. A intervenção composta por um caixão boiando nas águas do rio, de certa forma, se assemelha às Trouxas Ensanguentadas de Artur Barrio em *Situação T/T1*.

FIGURA 10: *ENTERRO AQUÁTICO*. PAULO BRUSCKY, 1972



Fonte: Livro *Poiesis Bruscky*, pp. 188-189

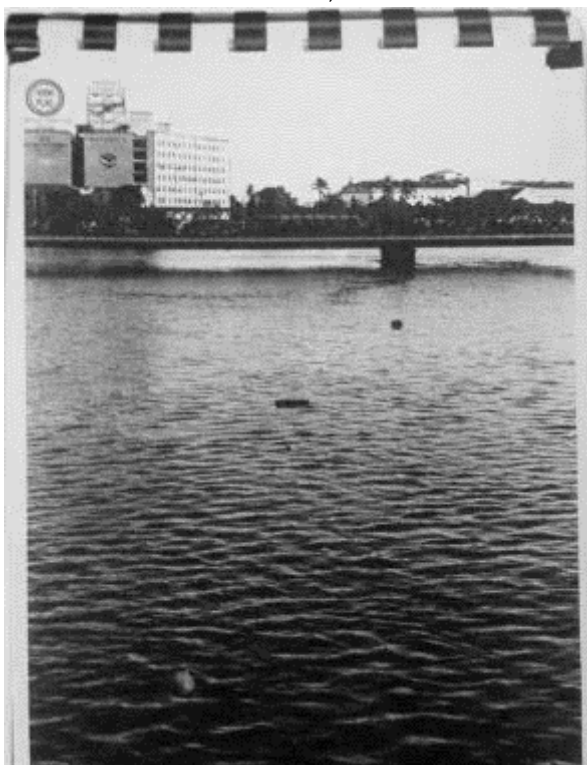
Se em *Situação T/T1* Artur Barrio abandonou em um córrego objetos estranhos, Paulo Bruscky em *Enterro Aquático I* lançou ao rio Capibaribe um objeto com uma função muito conhecida na sociedade. Mas, embora haja grande diferença na estética dos objetos, pode haver semelhanças de leitura, pois ambos remetem à morte. No primeiro a violência é deduzida através da estética precária e abjeta das trouxas, enquanto no segundo, se sugere alguma agressividade, ela é mais ocultada pelo formato do caixão. Se a intervenção de Bruscky é menos agressiva, é, no entanto também mais irônica, pois tem pelo menos um alvo mais delimitado e menos ambíguo que as trouxas de Barrio.

Com a proposta Bruscky provocava uma interferência no fluxo cotidiano de Recife. Um caixão de defuntos flutuando, seguindo a correnteza do Rio Capibaribe

<sup>155</sup> BRANCO, A. C. Mestre da contravenção. Livro conta como Paulo Bruscky incomodou a ditadura com sua criatividade. **Gazeta Mercantil**, Recife, 18 a 20 nov. 2005.

(Figura 11), não poderia passar despercebido, tampouco ser irrelevante. A Cena curiosa se vinculada à palavra “arte” gravada sobre o tampo do ataúde é, em certa medida, autoexplicativa, mas talvez isso mesmo colabore com a ironia. A ironia tem a ver com a função expressiva da linguagem e opera, segundo Hutcheon, por “circunlocução” que varia de “envolvimento emocional, distanciamento sereno a hostilidade engajada”. As “circunlocuções” da ironia, são formas de falar indiretamente, por isso são mais brandas que ataques diretos. Mas acontece que o ataque que ocorre indiretamente também acarreta condições emocionais, pois promove insultos, agressões, escárnios e, inclusive, maldades. A circunlocução acaba potencializando a “arma do desprezo” do ironista, “argumenta-se muito que os ironistas apenas *parecem* ser serenos e contidos na superfície como uma maneira de mascarar uma hostilidade real” <sup>156</sup>.

FIGURA 11: *ENTERRO AQUÁTICO*. PAULO BRUSCKY, 1972



Fonte: Livro *Poiesis Bruscky*, pp. 188-189

<sup>156</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** *Op. Cit.*, p. 68.

FIGURA 12: *ENTERRO AQUÁTICO*. PAULO BRUSCKY, 1972

Fonte: Livro *Poiesis Bruscky*, pp. 188-189

A intervenção é bastante parecida em sua temática com *Arte Cemiterial* (proposta que será analisada adiante), mas se em 1971 Bruscky propõe o “enterro da exposição”, em 1972 a proposta sugere que a arte seja enterrada. No entanto, e aqui um novo *entre*, o “caixão da arte” flutuava à deriva no Rio Capibaribe, enquanto isso, como se vê na imagem (Figura 12) algumas pessoas curiosas, talvez sem entender o que estava acontecendo, se debruçavam sobre o parapeito da ponte para observar e acompanhar o deslocamento do tal “defunto” desconhecido que seguia a correnteza do rio para um destino incerto. A inferência irônica é que a arte, mesmo que esteja morta, continuava exposta, boiando na superfície, se deixando ver, velar. Participavam do velório pessoas comuns, transeuntes, uma aproximação forçada entre obra e público, embora o caixão, tal como as trouxas de Barrio, não fosse o objeto de arte, mas instrumento para a ação proposta pelo artista.

Nesse sentido, a ironia em relação à ideia de exposição de arte como um evento também pode ser inferida, pois Bruscky transformou as margens do rio e até mesmo o próprio rio em um *espaço* de exposição para seu discurso artístico que ironizava a própria ideia de arte, mas se o caixão era da arte, então a arte estava morta. E o que se via era seu *Enterro Aquático*.

Outra sobreposição de sentido é que se o caixão remete à situação de repressão e violência do contexto político brasileiro, a ironia é que Paulo Bruscky expõe isso na superfície e, ao contrário da agressividade presente nas *Trouxas* de Artur Barrio, a ideia de morte em Bruscky aparece legitimada pela forma convencional de um caixão de defunto. Ataúde que reaparecerá como elemento compositivo de

outras ações, como em 1973, quando Bruscky realizou o *Enterro Aquático II*, ocasião em que o artista lançou ao Rio Capibaribe um caixão infantil, na exposição individual na galeria Empetur em 1970 e no seu, digamos assim, desdobramento em *Arte Cemiterial* de 1971.

### 2.3 É arte, pare!

Em 1973 Bruscky realiza *Arte/Pare*<sup>157</sup> (Figura 13). A ação ocorreu sobre a Ponte da Boa Vista, em Recife. Nesse trabalho Paulo Bruscky amarra uma fita de um lado a outro da ponte com a proposta de (re) inaugurar a estrutura que existe sobre o rio Capibaribe desde 1643. O período em que o artista realiza sua ação, 1973, é justamente o momento em que o governo militar brasileiro, sobretudo entre os anos de 1968 a 1973, aplicava a política do desenvolvimento. Período que ficou conhecido como desenvolvimentista. Obras eram iniciadas e inauguradas por todo o país. Como escreve Marcos Napolitano:

o Brasil vivia tempos gloriosos no começo dos anos 1970: pleno emprego, consumo farto com créditos a perder de vista, frenesi na bolsa de valores, tricampeão do mundo de futebol. Grandes obras “faraônicas” eram veiculadas pela mídia e pela propaganda oficial como exemplos de que o gigante havia despertado, como a Ponte Rio-Niterói, a Usina de Itaipu e a Rodovia Transamazônica. (...) Era a materialização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, que não deixou de seduzir grande parte da população e da mídia <sup>158</sup>.

Também Recife participava do desenvolvimentismo, projeto nacional que para Annateresa Fabris fazia parte de uma “ideologia nacional-triunfalista do regime militar, interessado em divulgar a imagem de um país pacífico e orgulhoso da própria identidade”<sup>159</sup>. Desde 1969 a cidade aguardava a inauguração da barragem de Tapacurá, que foi construída sob grande propaganda do governo, e inaugurada, em 1973, com o intuito de conter as enchentes do rio Capibaribe que, durante as épocas de cheia nos anos anteriores, castigou a cidade colocando-a embaixo d’água.

<sup>157</sup> *Arte/Pare* assim como *Arte Cemiterial*, possui registro em super 8. (Disponível na coleção *Circuitos Compartilhados – Arquivo Bruscky* de Newton Goto (2008). Também há livros de artista com as imagens dos eventos.

<sup>158</sup> NAPOLITANO, M. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 160.

<sup>159</sup> FABRIS, A. De Tropicália a Happyland. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (orgs). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 194.



A proposta *Arte/Pare* traz algumas sobreposições de sentido. Para Adolfo Montejo Navas, tanto nesse trabalho como no analisado anteriormente e no que será analisado no próximo capítulo, o que é enfatizado é a dimensão coletiva da arte de Bruscky que ou "mergulha na comunidade" ou insere o público em suas intervenções, são "convites que fazem do coletivo um participante. E o espaço público como referencial preponderante da atividade artística <sup>160</sup>.

FIGURA 13: *ARTE/PARE*. PAULO BRUSCKY, 1973



Fonte: Livro *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. pp.88-89

Nas imagens fotográficas a fita colorida, amarrada nas laterais da ponte, servem como uma espécie de barreira para os motoristas que com seus carros parados observavam, talvez na tentativa de tentar entender o que significava tal obstáculo. Os pedestres, curiosos, observavam e pareciam aguardar alguma ação reveladora, um desfecho, o momento em que algo aconteceria, alguém romperia a fita e o mistério seria revelado. Mas a ação, além de ser uma espécie de brincadeira que inseriu o público em um evento que simulava outro – um evento artístico que se configurava como solenidade de inauguração de uma obra pública na cidade, também se configurou como uma perturbação da inscrição pedestre, ou seja, uma perturbação no próprio caminhar <sup>161</sup>.

<sup>160</sup> BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. **Poiesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 199.

<sup>161</sup> CERTEAU, M. de. **A Invenção...** Op. Cit., 1998.

FIGURA 14: ARTE/PARE. PAULO BRUSCKY, 1973



Fonte: Livro *Poiesis Bruscky*, p.50.

Além dos curiosos que pararam diante da situação parecendo esperar por algo que ainda iria acontecer, algumas pessoas se sentiram incomodadas com o impedimento imposto (Figura 14) e passavam por baixo ou por cima da fita, como que superando um obstáculo em seu caminhar cotidiano. A fita de inauguração faz parte de um código cerimonial social compartilhado. A fita, quando cortada, normalmente em um evento solene, concretiza a abertura oficial de um empreendimento, uma edificação ou um evento. Inaugurar é, portanto, marcar o começo de algo.

Os transeuntes que pararam, talvez estivessem esperando por um evento “oficial”, pois, tão imersos na ordem do *lugar*, parece que não se deram conta da possibilidade de um sujeito ordinário se apropriar de uma estrutura da cidade procedendo nela a fabricação de um *espaço* próprio, fazendo da estrutura, ponte, o que bem pretendeu. A fita, certamente, foi algo imprevisto para os sujeitos que tem a ponte como um caminho diário, contudo, as atitudes dos pedestres e motoristas também era imprevisível para o artista. Se não se deve reduzir o verbo ao substantivo, a intervenção, que não se deixa capturar completamente pela imagem, mas somente marca a presença daquilo que aconteceu, também não pode ser completamente compreendida por ela. A caminhada, ou seja, o fazer, não pode ser reduzido a um traçado gráfico, a um mapa ou a um discurso, como explica Certeau:

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a

cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Indefinida diversidade dessas operações enunciadoras. Não seria portanto possível reduzi-las ao seu traçado gráfico <sup>162</sup>.

Como se moldam as frases, moldam-se os percursos. E cada um tem uma “maneira de fazer”, de caminhar, escrever etc., e é na maneira de fazer que está conjugado um estilo - que conota a singularidade - e um uso - que remete a uma norma. Para Ana Lúcia Marsillac, essa intervenção é um “simples gesto executado pelo artista, mas de grande repercussão simbólica. Ato inusitado, que desconserta os transeuntes. Proposta de reinauguração de algo que já havia sido inaugurado há 340 anos, barreira no fluxo ininterrupto da cidade”<sup>163</sup>.

Cristina Freire acredita que Bruscky promoveu uma situação insólita ao bloquear a Ponte da Boa Vista, construída por Maurício de Nassau em 1643, e que o fechamento tomou grandes proporções, o evento foi, inclusive, noticiado nos grandes jornais da época, exemplo é a matéria no jornal O Globo de abril de 1973, que dizia que “um pintor inaugura ponte construída há 340 anos”<sup>164</sup>. Além da matéria no jornal O Globo, a edição da revista Veja de 11 de abril de 1973 publicou:

A vanguarda, onde está a vanguarda? Na quinta-feira passada ela foi localizada no Recife, quando o pintor Paulo Bruscky, 24 anos, interrompeu o tráfego da ponte da Boa Vista, no centro da cidade, com uma fita cor-de-rosa estendida entre as duas calçadas. A obra, que se chama “Arte/Pare”, foi gravada, filmada e fotografada a cores pela equipe de Bruscky, que recolheu um copioso material de palavrões e gestos indignados<sup>165</sup>.

A primeira Ponte da Boa Vista, foi construída sob o rio Capibaribe na primeira metade do século XVII, durante o domínio holandês em Pernambuco. Em meados do século XVIII a ponte foi alterada de local. A primeira destruída e construída uma segunda feita de madeira. Passou por vários reparos até ser praticamente reconstruída em 1815, quando recebeu calçamento com seixos, parapeitos de ferro, varandas e bancos de madeira.

---

<sup>162</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>163</sup> MARSILLAC, A.L.M. **Aberturas utópicas**: Singularidade da arte política nos anos 70. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011, p. 266.

<sup>164</sup> FREIRE, C. **Paulo Bruscky...** *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>165</sup> A vanguarda, onde está a vanguarda? **Veja**. São Paulo: Editora Abril, n. 240, 11 abr.1973, p. 17.

Em agosto de 1874, por ordem do então governador da província, Henrique Pereira de Lucena, foram iniciadas novas obras para a reconstrução da Ponte. Com projeto do engenheiro Francisco Pereira Passos, a ponte ganhou ares mais modernos que remetem à Ponte Nova, de Paris, reconstruída em ferro batido, fabricado na Inglaterra, possui um vão central para veículos e é ladeada por passarelas para pedestres, foi reinaugurada no dia 7 de setembro de 1876.

Existem nas suas quatro pilastras de entrada, diversas inscrições que registram datas e fatos históricos relevantes de Pernambuco e do Brasil, como a invasão dos holandeses (1630); as Batalhas das Tabocas, de Casa Forte (1645) e dos Guararapes (1648-1649); a restauração de Pernambuco (1654); a Guerra dos Mascates (1710); a Revolução de 1817; a Confederação do Equador (1824); a abdicação de Pedro I e início do reinado de Pedro II (1831).

Durante as décadas de 1940 e 1950, a ponte foi um local importante na vida social da cidade. Suas passarelas laterais serviam para uma atualização da moda, nelas desfilavam as últimas versões de vestidos, chapéus e maquiagens. Nesse mesmo período os fotógrafos do *retrato instantâneo*, passaram a oferecer seus serviços sobre a Ponte. Em 1965 e 1966, o rio Capibaribe castigou o Recife com cheias e causou estragos na ponte que precisou de novos reparos. Em 1967, foi realizada a obra de restauração que novamente a descaracterizou. A obra foi inclusive embargada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, coisa que não mudou sua descaracterização, pois as passarelas já haviam sido alargadas, e os pilares e o lastro inferior revestidos por concreto<sup>166</sup>.

Para Ludmila de Britto, *Arte/Pare* é uma proposta lúdica que boicota a suposta ordem do cotidiano da cidade de Recife. Mostra uma “estratégia sutil (do artista) de infiltração na massa popular como *modus operandi*”

:

Ao se depararem com a situação, tanto pedestres quanto os motoristas, em seus carros, não sabiam o que fazer: parar? Ignorar o estranho elemento? Rasgar a fita e continuar seu trajeto? A maioria dos carros optou por parar, causando um enorme congestionamento nas redondezas da ponte. A proposta lúdica terminou por boicotar a suposta ordem do cotidiano dos recifenses por cerca de 40 minutos <sup>167</sup>.

<sup>166</sup> GONÇALVES, F. A. **O Capibaribe e as pontes**: dos ontens bravios aos futuros já chegados. Recife: Comunigraf, 1997.

<sup>167</sup> BRITTO, L. da S. R. de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009, p.79.

Enquanto pedestres e motoristas, congestionando o tráfego da ponte e das ruas ao redor não sabiam como se comportar diante do impedimento que a fita impunha, Bruscky sugeria novas estratégias de uso e novos modos de interação dos cidadãos com o espaço urbano, indicava um acesso para o desvio. Não o desvio literal promovido pela faixa que bloqueava o trânsito, mas o desvio da estratégia irônica. Se o governo militar prometia crescimento, iniciava grandes obras e fazia propagandas sobre seus feitos no Brasil, Bruscky tomava a ponte para si e a (re) inaugurava uma vez mais. Um ato simbólico, lúdico, mas carregado de ironia. É certo que a existência de um significante – “ironia” – não deve ocultar à pluralidade de leituras, tampouco, se há ironia, um significante ocultar outras funções ou efeitos. De qualquer modo, “a responsabilidade última de decidir se a ironia realmente acontece numa elocução ou não (e qual é o sentido irônico) é apenas do interpretador” <sup>168</sup>.

Se a condição semântica que define a ironia é a força do *não dito* desafiar o *dito*, ela acontece através da comunicação. Operando entre significados, mas também entre pessoas, o “significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados” <sup>169</sup>.

Duas informações juntas produzem uma terceira que é, ao mesmo tempo, ambas e nenhuma delas, mesmo considerando que uma das informações é muda e, portanto, inferida. O dito, hoje sabido, é que a fita na ponte foi uma intervenção urbana produzida pelo artista Paulo Bruscky, mas olhando para as imagens, vestígios da intervenção, a ironia é inferida porque, silenciosamente, naquilo que não é dito da obra naquele contexto, ela provoca mesmo o desvio dos passos pedestre, cria um *espaço* no *lugar* da cidade. No silêncio, desvia à norma, toma para si o que é público, ironiza o desenvolvimentismo brasileiro, ironiza os códigos sociais solenes, brinca com a população que, imersa num cotidiano, não se dá conta que é parte constitutiva de uma proposição de arte. O significado irônico é simultaneamente duplo (ou múltiplo), por conseguinte, não é necessário rejeitar um significado (dito real) para chegar a outro (tido como irônico). Pois o “dito e não dito juntos formam um terceiro significado (...) isso é o que deveria ser chamado, mais corretamente, de significado “irônico” <sup>170</sup>.

---

<sup>168</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>169</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 93.

*Arte/Pare* de Paulo Bruscky, por ser irônica, permite uma reflexão sobre as ações em um *lugar* (a cidade de Recife), as maneiras de se apropriar e de tratar os elementos que compõem esse *lugar*, movimentando-o em *espaço*. Inclusive, em alguns momentos, substituindo uma parte pelo todo (o espaço da galeria de arte, as ruas da cidade, o rio, a ponte) e em outros momentos fragmentando elementos (um espaço para ação), desconectando-os do todo (*lugar* que é a cidade). Dilatando o espaço ou o significado, como a *sinédoque* faz numa frase, ou criando ausências, retendo apenas fragmentos escolhidos, suprimindo termos, como se faz no *assíndeto*, “o espaço assim tratado e alterado pelas práticas se transforma em singularidades aumentadas e em ilhotas separadas” <sup>171</sup>.

Se as propostas de intervenção urbana do pernambucano Paulo Bruscky acontece na contramão da cultura instituída, problematiza os sistemas artísticos e sociais, desestabiliza a própria ideia de obra, temos nas imagens de *Arte/Pare* a demonstração de uma “operação de demarcação”, ou, para usar os termos de Certeau: Bruscky funda no lugar da Ponte da Boa vista, um *espaço* para a vivência da arte, com a fita atada à estrutura da ponte simbolizando uma inauguração, o artista organiza uma área de vivência cultural, de experimentação artística.

FIGURA 15: ARTE/PARE. PAULO BRUSCKY, 1973



Fonte: Livro *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. pp.88-89.

<sup>171</sup> CERTEAU, M. de. **A Invenção...** Op. Cit., p. 181.

Vivência artística que contou com a participação do público que não foi apenas observador, mas inserido na proposta, como mostra a imagem anterior (Figura 15), interferiu, nesse caso, rompendo a fita por conta própria e liberando o tráfego e, de alguma forma, desapontando alguns curiosos e satisfazendo outros que se acumulavam na estrutura sobre o Rio Capibaribe. Se a participação do espectador fica evidente nas imagens da proposta *Arte/Pare*, o que fica visível na produção de Paulo Bruscky é a desobediência à lei, a transgressão dos limites da lei dos *lugares* da cidade e a traição da ordem estabelecida do cotidiano de seus conterrâneos através da ironia. Propondo ações que, fundando *espaços*, retirou os “sujeitos universais” da passividade, perturbando a paz aparente, através de propostas e atos irônicos, o artista fundou um tempo de ação na cidade e, de certa forma, resistiu à repressão jogando com as ocasiões que lhe ocorriam.

### 3 O sistema para a ironia

Nesse capítulo serão abordados trabalhos em que o artista direciona sua agudez mais enfaticamente ao sistema de arte, aí incluídos as exposições, as galerias e os museus, os críticos de arte, o júri dos salões, a academia de arte, o público de arte e a ideia de exposição e apreciação estética puramente visual. Compõem este capítulo as análises dos trabalhos *Arte Cemiterial* e *Opinião da Obra sobre o espectador* (1971). Proposições que concedem certo acesso à uma das ideias que Bruscky tem sobre sua criação que, como ele diz, é uma espécie de subversão criativa: “Subverter sempre só tem sentido se não parecer palavra de ordem, se permitir a recreação, que é o mesmo que recriação”<sup>172</sup>.

#### 3.1 Arte cemiterial

Falando através do próprio discurso que buscava contestar, em 1970, Paulo Bruscky deslocava representações e suas exposições eram noticiadas em jornal. Em agosto de 1970, Valdi Coutinho, crítico cultural, anunciava em sua coluna – *Flagrantes* - no jornal *Diário de Pernambuco* a próxima exposição de Paulo Bruscky<sup>173</sup> que seria aberta, no dia 7 de agosto, na galeria da Empresa de Turismo de Pernambuco – Empetur<sup>174</sup>.

No dia 6 de agosto, uma nota na primeira página do jornal avisava: “Cemitério é tema de pintura. Uma exposição de pinturas, bem diferente, será inaugurada amanhã (...). Um caixão fará parte da mostra e dentro o público poderá observar uma das pinturas de Paulo Bruscky, que gosta de cemitérios e por isso transferiu seu “hobby” para sua arte (...)”<sup>175</sup>. Na página 3, o jornal trazia mais detalhes sobre a exposição:

<sup>172</sup> Paulo Bruscky em entrevista para Cristina Freire. In: FREIRE, C. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo, Cepe, 2006, p. 66.

<sup>173</sup> COUTINHO, V. Flagrantes. **Diário de Pernambuco**. Recife, 18 jul. 1970, 2º Caderno, p. 5.

<sup>174</sup> A Empetur foi fundada em 03 de novembro de 1967, durante a gestão do Governador Nilo Coelho (ARENA), vinculada à Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer de Pernambuco (SETUREL). Segundo consta, foi o primeiro organismo estadual de turismo do Brasil. Criada para incentivar o turismo e o desenvolvimento econômico e cultural de Pernambuco, estava emparelhada com a Política Nacional de Turismo, como escreveu o jornalista Esdras Bispo, diretor do Departamento de Turismo de Recife: “Nada mais está se fazendo do que colocar em harmonia o turismo municipal, com a política do Governo Federal já seguida pelo próprio governador Nilo Coelho” Fonte: Turismo municipal segue a política da Embratur. **Diário de Pernambuco**. Recife, 22 out. 1967. p.12.

<sup>175</sup> Cemitério é tema de pintura. **Diário de Pernambuco**. Recife, 6 ago. 1970, p. 1.



Quem a partir de amanhã, quem entrar na galeria da EMPETUR, não precisa se assustar com o caixão mortuário que lá estará exposto. Será um toque de originalidade na exposição do desenhista Paulo Bruscky. Ele estará expondo 20 dos seus trabalhos que pintou recentemente, abordando temas populares e explorando uma nova característica no desenho, que ele chama de arte cemiterial. Desenho no Caixão. Dentro dessa perspectiva, estará sendo exposto um desenho dentro de uma urna mortuária que poderá ser velada pelo público, sem que seja preciso levar velas nem lenço para enxugar as lágrimas. Não será, também, proibido entrar de vermelho<sup>176</sup>.

Se, como aqui se pensa, um dos recursos usados por Paulo Bruscky era a ironia, vê-se que a divulgação de sua exposição também trazia um expediente irônico. Apesar do tom fúnebre, emprestado para a exposição pelo caixão de defuntos, a matéria no jornal apresentava o ataúde como sendo um “toque de originalidade”, dentro do qual haveria um desenho que poderia ser, não contemplado ou admirado, mas velado. Mas para tal “velório” não seria necessário “lenço para enxugar as lágrimas”, pois não haveria um morto, tampouco tristezas, sendo permitido, inclusive, que ao invés do luto, representado na cultura ocidental pela cor preta, se usasse vermelho.

A matéria também informava que haveria música na exposição, veiculava comentários sobre duas das obras que seriam expostas e uma declaração de Bruscky que dizia: “Tudo isso nasceu porque gosto muito de cemitério. Sou atraído pelo silêncio dos túmulos e pelo mistério dos defuntos solenes nos seus caixões”<sup>177</sup>. Ora, o artista se dizia atraído pela solenidade e mistério dos finados, mas parece que no sentido de contrariar o silêncio imperioso da morte e, com graça, a austeridade do defunto. As duas obras destacadas pelo jornal era *Vende-se ou Aluga-se* e *Ceia larga*. A primeira foi descrita como sendo um desenho de Cristo Crucificado todo carimbado pelos dizeres de vende-se ou aluga-se. Sobre este trabalho, Bruscky comentou que era uma forma de definição para “essa gente que anda por aí, ganhando dinheiro às custas da religião”. A matéria também afirmava que havia outros temas além do religioso e cemiterial: “aspectos afro-brasileiros, políticos e fantásticos”<sup>178</sup>.

No dia 7 de agosto outras duas matérias no mesmo jornal, uma enaltecendo os talentos de Paulo Bruscky para o desenho “(...) a primeira individual de uma das

<sup>176</sup> Recifense verá arte cemiterial. **Diário de Pernambuco**. Recife, 6 ago. 1970, p. 3.

<sup>177</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>178</sup> *Idem, Ibidem*.

mais positivas esperanças das artes pernambucanas (...)”<sup>179</sup> e ambas reafirmando o convite para a abertura daquela noite.

Alguns meses depois, em outubro do mesmo ano (1970), o jornal *Diário de Pernambuco* informava sobre outra exposição de Paulo Bruscky, mas dessa vez falava da exposição proposta em conjunto com Daniel Santiago – parceiro artístico de Paulo Bruscky de 1970 até 1991. Tratava-se da já comentada *Exponáutica e Expogente* (a primeira exposição da dupla Bruscky & Santiago). O título trazia a curiosa informação: “Pintores promovem o sepultamento da arte em B. Viagem”:

Os pintores Paulo Bruscky e Daniel Santiago realizarão, hoje, a partir das 8 horas, no posto 4 de Boa Viagem, duas mostras – a Exponautica e a Expogente – quando será promovido o sepultamento da arte nas areias da praia. “Sua participação é importantíssima porque você será considerado objeto da exposição”, assinalam os programadores das mostras. Paulo Bruscky e Daniel Santiago lhe darão oportunidades de, pela primeira vez numa exposição de arte, ordenar tudo dentro do seu próprio desejo. Em outras palavras: se você não gostar de um defunto a arte que estará exposto na praia, você o enterra; se não gostar da composição de um quadro cinético, modificará as cores ao seu gosto ou, se não gostar, pode quebra-lo e atirá-lo no lixo. (...) “queremos que o povo fique totalmente liberto de qualquer inibição numa exposição de arte. Livre para se movimentar, para sentir”. (...) os convites são igualmente estranhos: são saquinhos de refrescos. Pretendem ser práticos e ao mesmo tempo mostrarem suas qualidades de homens integrados na sociedade de consumo: sua participação começa quando devora o convite<sup>180</sup>.

A matéria tentava explicar do que se tratava a exposição *Exponáutica e Expogente*. Com poética conceitual e expediente irônico, Paulo Bruscky e Daniel Santiago negavam o valor do objeto arte em vários sentidos. Começando pelo convite: os artistas ironizavam a arte como mercadoria ao sugerirem que a participação do público começava quando este consumia os convites, ou seja, os convites, também parte do trabalho, eram colocados como objeto ou mercadoria que deveria ser consumida, mas como eram saquinhos de refresco, então o consumo, no sentido de ingestão, trazia como consequência a extinção. Considerando a arte morta, a promoção do enterro dela nas areias da praia reafirmava a crítica ao objeto.

Os artistas também retiravam a pompa do formato tradicional da exposição, tanto promovendo a ação na beira do mar como convidando o público a participar

<sup>179</sup> Paulo Bruscky. **Diário de Pernambuco**. Recife, 7 ago. 1970, p. 11.

<sup>180</sup> Pintores promovem o sepultamento da arte em B. Viagem. **Diário de Pernambuco**. Recife, 31 out. 1970, p. 3.

efetivamente da mostra e, mais do que isso, colocavam o espectador na situação de objeto de arte. A intervenção reafirmava a exclusão do luxo e da formalidade dos formatos tradicionais das mostras, dando oportunidade para que o público pudesse opinar e agir de acordo com seu julgamento, retirava a ideia de uma arte solene que deveria ser zelada, respeitada: o participante poderia enterrar o que não gostasse, interferir na composição, poderia quebrar ou mesmo jogá-lo no lixo, desde que se sentisse livre e desinibido.

Desde sua primeira individual, ou seguindo em conjunto com Daniel Santiago, Paulo Bruscky dava ares de ironia através de exposições e propostas de intervenção urbana, pouco ou nada convencionais, e os jornais figuravam como importante estratégia para a visibilidade de suas propostas ou exposições.

Ganhador do prêmio do Salão do Museu do Estado de Pernambuco em 1969, com a obra “O Guerrilheiro” (Figura 2), Bruscky conquistara confiança para seu trabalho e consagração para suas obras, a crítica recifense, principalmente na figura de Valdi Coutinho, o elogiava. Seu nome, exaltado constantemente nas páginas do *Diário de Pernambuco*, e a anunciada individual na galeria de artes da Empresa de Turismo do Estado pelo *Diário de Pernambuco*, são indicativos de sua consagração.

Um ano depois, em 7 de outubro de 1971, seguindo a mesma temática da mostra individual e da *Exponáutica e Expogente*, Bruscky teve nova mostra na Empetur. No *Diário de Pernambuco* Valdi Coutinho escreveu na coluna Flagrantes: “Está chegando o dia da exposição de Paulo Bruscky, que será inaugurada, solenemente, amanhã, na Galeria de Arte da Empetur”<sup>181</sup>. No Caderno Feminino do mesmo jornal o colunista João Alberto veiculava o convite para a exposição (Figura 16)<sup>182</sup>:

Exposição de Paulo Bruscky: Esta noite, na Galeria da Empetur, vamos ter nova individual do pintor Paulo Bruscky. Trata-se de um dos mais positivos valores da nossa nova geração de artistas. A morte é uma constante nos seus quadros e ele leva tão a sério a coisa que mandou fazer os convites em forma de caixão de defunto, fato inédito e interessante que resolvi reproduzi-lo para vocês”<sup>183</sup>.

<sup>181</sup> COUTINHO, V. Flagrantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 out. 1971, p.6.

<sup>182</sup> ALBERTO, J. Exposição de Paulo Bruscky. **Diário de Pernambuco**, Recife, 8 out. 1971, p. 3.

<sup>183</sup> *Idem, Ibidem.*

FIGURA 16: ARTE CEMITERIAL. PAULO BRUSCKY, 1971



Fonte: Hemeroteca digital

Exaltando os trabalhos do artista como pintor o colunista colocava a morte como uma temática séria da produção de Bruscky. A ironia inferida aqui tem relação com as propostas anteriores de Bruscky, como a sua primeira individual e o enterro da arte nas areias da praia em *Exponautica* e *Expogente*. A imagem do convite, o desenho do caixão e o texto, tudo colabora para que a proposta não seja vista com o tom sério que João Alberto parece evocar em seu comentário.

A morte referida na exposição não é apenas tema para a pintura (trabalhos) de Bruscky, é, ao que parece subterfúgio para a crítica à arte tradicional, que, ironicamente, tem sua representação na pintura. Além disso, o texto ainda brinca com

a bondade intimamente ligada à moral da caridade e fé cristã, pois antecipadamente, o artista agradece através do convite pelo ato de fé e de caridade que seria a participação do público em sua mostra individual.

FIGURA 17: ARTE CEMITERIAL. PAULO BRUSCKY, 1971



Fonte: livro *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. p. 93.

Se não houvesse nenhuma outra informação sobre o trabalho, poderia ser que, remontando à memória, o título da exposição poderia levar a crer que se tratasse de uma exposição de objetos de arte próprios de cemitérios ou comuns neles, como esculturas de anjos, santos e crucifixos. Mas não é de esculturas que Paulo Bruscky está falando, ou seja, o título não quer dizer o que seria possível supor pela literalidade.

A abertura da exposição aconteceu no dia 8 de outubro. Bruscky chegou à galeria de arte em um carro funerário<sup>184</sup>. No momento em que foi flagrado pela câmera (Figura 17), o artista aparece sentado no banco do carona, cabeludo e barbudo, chegou com um sorriso no rosto como quem manda na situação. Com o vidro do carro abaixado e com o braço direito para fora da janela, Bruscky trazia consigo um caixão. Tudo pronto, bastava, agora, adentrar a galeria com o ataúde. Mas sua proposta, ainda mais excêntrica que a primeira individual com o mesmo tema, como será visto, não agradou.

FIGURA 18: ARTE CEMITERIAL. PAULO BRUSCKY, 1971



Fonte: livro *Poiesis Bruscky*: p 40

---

<sup>184</sup> Há além do material que aqui será analisado, um filme que registra parte da ação da chegada de Bruscky na galeria Empetur. (Disponível na coleção *Circuitos Compartilhados – Arquivo Bruscky* de Newton Goto (2008) há também um livro de artista composto com os documentos das propostas que faz parte da coleção de Bruscky.

FIGURA 19: ARTE CEMITERIAL. PAULO BRUSCKY, 1971



Fonte: livro *Poiesis Bruscky*: p 39

Cercado pelo público e com a ajuda de algumas pessoas, Paulo Bruscky retirou o caixão do carro funerário e com ele acima dos ombros (Figura 18), ato que mostra que o interior do ataúde não continha algo pesado como um corpo, seguiu sorrindo para entrar na galeria. Já dentro da galeria, Bruscky aparece agora com um semblante mais sério (Figura 19), mas ainda com a ajuda de algumas pessoas, continua a segurar o caixão sob os olhares dos convidados para o evento. Além da urna mortuária, fizeram parte da mostra trabalhos como o texto *Opinião da Obra sobre o espectador*, que será analisado adiante.

Uma matéria do Diário de Pernambuco do dia 17 de outubro traz detalhes do acontecimento. O título da matéria: “Exposição falava de morte mas todos estavam pensando na vida” já é uma mostra de que a proposta não foi bem recebida. O conteúdo da matéria é bastante interessante para verificar o modo como a exposição foi recebida, por isso ela está transcrita abaixo:

Vinte e uma horas. Sexta-feira. Início de exposição na Empetur. E o autor da mostra, Paulo Bruscky, de cabelo comprido, barba grande e bigode, chega sorrindo, num carro mortuário, trazendo um ataúde. É evidente que houve risos e gritinhos sincopados. Enquanto o jovem desenhista entrava com o caixão mortuário, era servido um coquetel, à base de batida “sangue de vampiro”.

Numa mesa, uns pires cheios de capim. E um cartaz dizia o seguinte: sirvam-se. E um dos presentes, escreveu no cartaz: “Todos nós já jantamos. Mas sobrou o suficiente para você, meu caro pintor”.

Muita gente. Quase todos jovens. Olharam a exposição, comentaram os dotes artísticos do desenhista Paulo Bruscky, mas ficaram só nisso. De todos os trabalhos apresentados, segundo um poeta de vanguarda, o melhor, o mais trabalhado, era um sapato velho, com muita bugiganga dentro.

No final da noite, todos beberam o “sangue de vampiro”, olharam, citaram pintores, poetas e filósofos. Nenhum quadro vendido.

O caixão de defunto que estava lá, num canto, sendo muito admirado pelos olhares curiosos, foi retirado. E os que vieram só para olhar, também foram saindo de mansinho. Ficou só o desenhista-pintor. Já fora do local da exposição, ele comentava agitado: Retiro a mostra segunda-feira. O que foi feito, para felicidade de todos que desejam pensar mais na vida do que na morte<sup>185</sup>.

Com essa matéria não assinada, o jornal pontuava o descontentamento tanto do público da mostra, como de autoridades e do próprio jornal. A matéria é uma crítica negativa, portanto, parece que o tiro de Bruscky saiu pela culatra. O capim, oferecido como coquetel de abertura, provocava o público e insinuava que este fosse burro, sendo assim, deveriam pastar. Mas a oferta não passou despercebida. A iguaria foi recusada e devolvida ao artista através da frase: “Todos nós já jantamos. Mas sobrou o suficiente para você, meu caro pintor”<sup>186</sup>, escrita no próprio cartaz junto aos pratos de capim em que Bruscky havia escrito “sirvam-se”.

A matéria também comentava que ninguém comprou nenhuma obra e que um poeta de vanguarda havia afirmado que o melhor trabalho era “um sapato velho, com muita bugiganga dentro”. Crítica que toma maiores proporções pensando o contexto do jornal, pois para os leitores que não haviam participado da exposição e não sabiam do que se tratava, a impressão, partindo da informação de que um “sapato velho” era a melhor obra, poderia ser bastante negativa. A matéria também colabora para a ideia de rejeição do artista ao afirmar que ele havia ficado só e que a única coisa efetivamente consumida foi a bebida oferecida que recebia o nome de “sangue de vampiro”.

Essa não foi a única matéria que apareceu no Diário de Pernambuco naquela semana a respeito da comentada exposição de Bruscky. No domingo, dia 10 de agosto, o título anunciava: “Empetur retira caixão de defunto de mostra de arte”. Essa matéria, também não assinada, trazia a informação de que o ataúde, peça que fazia parte da exposição de Bruscky, havia sido removido da galeria a mando do diretor da

---

<sup>185</sup> Exposição falava de morte mas todos estavam pensando na vida. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 out. 1971, p. 15.

<sup>186</sup> *Idem, Ibidem.*



instituição, Sr. Audo Brandley. O motivo da retirada era que o diretor constatara que o caixão era um “acinte aos princípios morais e religiosos”<sup>187</sup>.

Talvez o Sr. Brandley não estivesse enganado, pois desde o convite Bruscky já dava ares de “acinte” aos princípios religiosos, mas talvez o artista ainda não tivesse passado dos limites da tolerância dos personagens cristãos da sociedade recifense ao ponto de sofrer alguma rejeição. Sr. Brandley afirmava: “exposição de arte não é teatro, nem tampouco ocasião para ofender os princípios cristãos da comunidade” <sup>188</sup>.

Se houve relação entre a exposição de Bruscky com uma encenação, talvez tal relação tenha se dado pelo fato de que a exposição não aconteceu nos moldes tradicionais. A chegada do artista em um carro funerário trazendo consigo um caixão para uma mostra de arte se aproxima mais de uma ação artística aos moldes da arte conceitual. A “atuação” de Bruscky poderia então ser vista como uma *performance*, mas por alguns detalhes, talvez se aproxime mais de um *happening*.

De modo resumido, em *happenings* podem ocorrer a utilização de música e elementos da dança ou do teatro, há hibridações entre as linguagens, mas não se trata de uma encenação. Em *happenings* os roteiros fixos são dispensados, apesar de haver um plano artístico, mas as ações acontecem de acordo com as circunstâncias. Um *happening* conta com reações espontâneas, como improvisações e interações entre artista e público. Já em *performances*, que também podem conter elementos das outras linguagens, há um roteiro pré-fixado, o que delimitaria, em teoria, um pouco a ação tanto do artista quanto do público<sup>189</sup>. Aliás, o roteiro presente em *performances* permitiria aos artistas refazer o trabalho em tempos e locais diferente, ao contrário de um *happening* que não poderia ser reproduzido, pois o tempo e as circunstâncias não se repetem. Nessas condições, considerando a aproximação do comentário sobre a encenação, a ação de Bruscky poderia ser entendida como um *happening*.

Outro comentário na matéria do *Diário de Pernambuco* era que a mostra de Bruscky era uma “apelação” para que o artista ganhasse a atenção do público. A matéria também dizia que o artista já havia sido censurado pelos seus colegas da Universidade Católica de Pernambuco dias antes, quando havia afixado nas paredes

---

<sup>187</sup> Empetur retira caixão de defunto de mostra de arte. **Diário de Pernambuco**, Recife. 10 out. 1971, Primeiro Caderno, p. 27.

<sup>188</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>189</sup> COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

da instituição cartazes que atentavam a moral cristã. Se por um lado a matéria no jornal era no sentido de reprimir e promover uma censura moral, comportamental ou religiosa ao artista, inclusive veiculando que seus próprios colegas o censuravam, por outro, se era uma apelação para ganhar a atenção do público, a exposição funcionou. A própria matéria que tratava de desabonar o artista, tendo em vista a abrangência do jornal impresso, poderia colaborar para que ele se tornasse mais conhecido e mais comentado, ainda que os comentários pudessem não ser para enaltecer Bruscky.

Diante da situação, principalmente diante da ordem vinda do Sr. Brandley, diretor da instituição, para que o ataúde fosse retirado, Bruscky se posicionou declarando que retiraria toda a exposição, pois sem o caixão a mostra estaria incompleta. A afirmação do artista sobre a incompletude da exposição sem o ataúde, objeto que fez parte inclusive do que aqui foi considerado um *happening* – a chegada do artista à galeria - parece aumentar a importância do objeto apropriado da vida real no sentido de atribuir valor artístico a ele. Seria como afirmar que o caixão era uma obra. Nesse caso, o caixão poderia ser visto como um *ready-made*, uma apropriação de um objeto de uso comum transferido para a esfera da arte. Desvinculado da criação artística manual, o caixão de Bruscky expunha um procedimento do artista para que, através de sua escolha, sua ideia fosse apresentada ao público. Considerando o caixão como um *ready-made*, o “acinte” do artista expressaria seu contorno dadaísta, e a provocação ao sistema artístico seria ainda mais aparente.

Embora ter uma exposição fechada antes da data prevista para o seu término possa ser um fato muito negativo, isso não foi motivo de estagnação para Bruscky, pois todo o caso e a repercussão na mídia parecem ter rendido novas ideias ao artista. A proposta inicial de Paulo Bruscky parece que foi então desdobrada e reordenada. Se sua exposição na galeria Empetur contou com a chegada do artista carregando um caixão em um cortejo fúnebre, pode-se dizer que sua curta duração tenha funcionado como um velório, pois tão logo a exposição ter sido iniciada foi censurada e encerrada. Mas, ao que parece, como que tendo uma carta na manga e com a poética reforçada pela própria situação na galeria e nos jornais, Bruscky demonstrou sua habilidade para lidar com a crítica e produzir arestas irônicas.

Oito dias após a exposição *Arte Cemiterial* ter sido censurada, o artista propôs o “enterro” da exposição. Bem, já que haviam matado sua mostra na galeria, bastava agora enterrá-la.

### 3.2 O enterro da exposição: desdobramentos irônicos?

Com convites feitos em santinhos de orações (Figura 20) o artista propõe o enterro de sua exposição. O cortejo fúnebre partiria da galeria de arte da Empetur, seguindo pelas ruas da cidade, tendo como fim não um cemitério, o que logo pode ser imaginado como mais apropriado para um enterro, mas uma rua da cidade de Recife, a Rua da Aurora. Em entrevista para o *Programa Nomes do Nordeste*, em 2007, Bruscky comentou sobre o tal enterro:

Cemiterial foi várias intervenções e essa exposição na Empetur ela foi fechada, né, na noite da abertura e no dia seguinte eu fiz o enterro da censura com o caixão menor, convidei vários amigos e a gente saiu de frente da galeria da Empetur na época e enterrou esse caixão nas margens do Rio Capibaribe que naquela época você tinha acesso direto ali, perto da... um pouco antes da assembleia<sup>190</sup>.

Iniciando pelo convite, santinho ou pagela são folhetos em pequenos formatos (aproximadamente em tamanho de 10cm x 5cm) que tem ambas as faces preenchidas. Em uma das faces é característico encontrar a reprodução de imagens estereotipadas de santos católicos e a outra face normalmente é preenchida com informações sobre o santo representado, orações específicas para o determinado santo além de orientações para quando e como ele deve ser evocado. A circulação de santinhos está muito atrelada à prática de *ex-voto*, ou seja, muitas vezes a circulação dessas imagens acontece com a finalidade de um devoto pagar uma promessa feita ao seu santo de devoção<sup>191</sup>.

Ainda relacionada ao catolicismo, os santinhos possuem pelo menos outra função, são usados como uma espécie de souvenir quando, por exemplo, os presentes em uma missa de tempo de falecimento recebem dos familiares do morto um santinho de recordação. Nessas ocasiões, uma das faces apresenta a imagem de um santo e

<sup>190</sup> BRUSCKY, P. Entrevista para Augusto César Costa. Em **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (53'66"). Disponível em: <https://youtu.be/WeKZ7pIUqC4>. Acesso em 30 jun. 2017.

<sup>191</sup> No artigo A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos, a Professora Dr. Renata de Castro Menezes aborda as formas, usos e simbologia dos santinhos e traz algumas reflexões interpretativas relacionadas com o texto e imagem que é veiculado no objeto. MENEZES, R. de C. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, v. 17, n. 36, pp. 43-65, Dec. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832011000200003#nt00](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832011000200003#nt00)

a outra é preenchida com orações, informações sobre as datas de nascimento e morte além de mensagens saudosas e reconfortantes.

Apesar de haver grande semelhança entre o santinho de *Arte Cemiterial* e os de uso comum em práticas católicas, a pagela de Paulo Bruscky não é, em teoria, apenas um souvenir ou a divulgação do poder de algum santo. A pagela feita por Bruscky é um convite.

Nesse convite vemos em uma das faces, no caso aqui estudado, a imagem de São Miguel Arcanjo<sup>192</sup>. São Miguel Arcanjo, na Bíblia, comanda os exércitos de Deus contra satanás em uma batalha no céu:

Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos<sup>193</sup>.

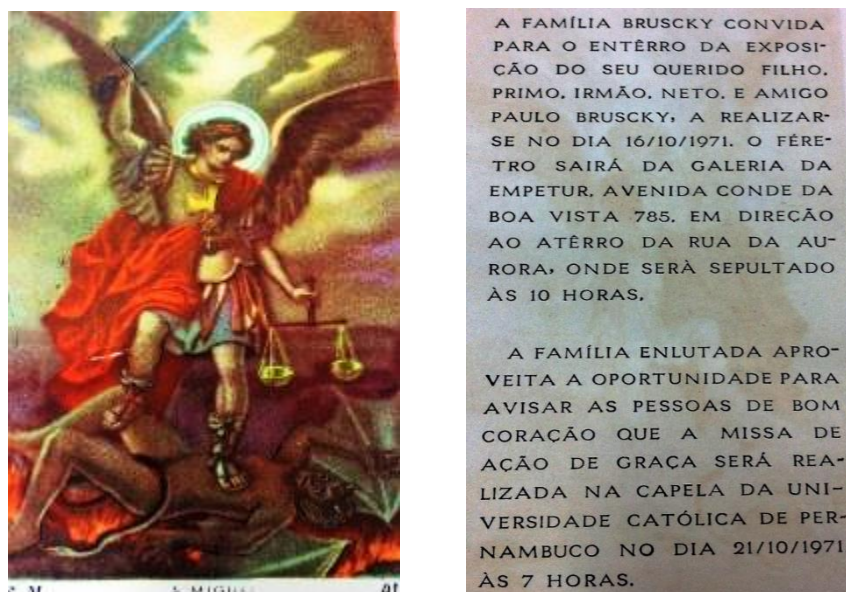
A imagem escolhida para o santinho é uma ilustração que representa a batalha travada no céu onde São Miguel vence e lança à terra o Dragão, símbolo do mal, o demônio. Curiosamente, na outra face, o que Bruscky propõe é lançar à terra a obra de arte, enterrá-la. Como se tivesse vencido uma batalha contra àqueles que se opuseram à sua mostra ocorrida dias antes, com artimanha, o artista se vale do tema e utiliza o santinho para veicular um texto onde aparecem algumas sobreposições de sentidos irônicos que se ocultam e se esclarecem simultaneamente: um misto de convite, pesar e ação de graças. Há nesse convite em formato de pagela *ditos, não ditos e entre ditos*.

---

<sup>192</sup> Há pelo menos um outro modelo de santinho desse trabalho de Paulo Bruscky, no outro modelo existente, a imagem representada é a de Cristo nas Oliveiras. O santinho com a imagem de São Miguel Arcanjo está disponível na pasta de Paulo Bruscky no acervo de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC – PR), já o santinho com a imagem de Cristo nas Oliveiras está reproduzido no livro *Paulo Bruscky – Arte, Arquivo e Utopia*, de Cristina Freire (2006, p. 93)

<sup>193</sup> “Apocalipse, 12:7-9”

FIGURA 20: ARTE CEMITERIAL. SANTINHO CONVITE. PAULO BRUSCKY, 1971



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Se o primeiro convite, com desenho em forma de caixão, chamava para a exposição, o texto do segundo, agora em pagela, inicia dizendo o seguinte: “A família Bruscky convida para o enterro da exposição do seu querido filho. Primo. Irmão. Neto. E amigo Paulo Bruscky, a realizar-se no dia 16/10/1971”. Nessa passagem acontece uma suspensão de sentido, um convite não para uma exposição, tampouco para o enterro de uma pessoa, mas para o enterro de uma exposição.

Embora haja um desencontro entre a data veiculada no santinho, 16 de outubro de 1971, e a informada pelo artista em entrevista para o *Programa Nomes do Nordeste* – “ela foi fechada, né, na noite da abertura e no dia seguinte eu fiz o enterro da censura com o caixão menor”<sup>194</sup> - o que corresponderia ao dia 09 de outubro de 1971, o convite trata, ao que parece, do enterro da exposição que havia sido inaugurada, na galeria da Empetur no dia 08 de outubro de 1971 e que havia sido “morta”, na mesma noite, por conta da censura.

Além do enterro da censura, declarada pelo artista, o convite também remete ao enterro de uma forma de exposição de arte, e nesse sentido haveria na proposta uma crítica mais direta estendida à galeria de arte, ainda que o santinho tenha sido produzido após o enterro. Se, de fato, o enterro aconteceu nas margens do Capibaribe

<sup>194</sup> BRUSCKY, P. Entrevista para Augusto César Costa. Em **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (53’66”). Disponível em: <https://youtu.be/WeKZ7plUqC4>. Acesso em 30 jun. 2017.

em data anterior à data veiculado na pagela, o santinho seria outro desdobramento da ação do artista. Mesmo assim, isso não retira do documento a sua função de índice da intervenção ausente, pois remeteria à mesma situação.

A frase seguinte presente na pagela diz: “O féretro sairá da Galeria da Empetur. Avenida Conde da Boa Vista 785. Em direção ao Aterro da Rua da Aurora, onde será sepultado às 10 horas”. A palavra “féretro”, caixão presente na mostra aberta oito dias antes, formaliza com maior vigor a metáfora da morte e do enterro. O caixão, ainda que não tenha sido o mesmo que estava presente na Empetur, conforme declarou o artista<sup>195</sup>, recebe um *corpus* artístico mais robusto. Esse *corpo/corpus* saíria, está avisado, da Galeria de arte da Empetur em direção ao Aterro da Rua da Aurora.

A Rua da Aurora, em Recife (PE), foi construída no aterro feito sobre uma área de mangue na margem esquerda do Rio Capibaribe. O nome da rua é porque todas as edificações, de frente para o Rio, têm as faces voltadas para o leste, para o nascer do sol. A rua é famosa em poemas de Manoel Bandeira, como em *Cotovia*: “Voei ao Recife, no Cais / Pousei na Rua da Aurora. / Aurora da minha vida / Que os anos não trazem mais! ”; é um cartão postal da cidade; é ou foi o endereço de algumas repartições públicas, como a Delegacia de Ordem Política e Social, DOPS, que funcionou no endereço até 1983<sup>196</sup> e, como declarou Bruscky, local da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco.

Por isso, talvez aqui, aconteça outra sobreposição. Não há só incongruência nas informações, há um espaço *entre* o que está expresso no convite-santinho e o que pode ser entendido ou se procura entender. E é no *entre* que a ironia costuma acontecer. Aurora é o momento que anuncia, no horizonte, o nascer do sol, são as primeiras luzes de um novo dia.

O corpo que será enterrado, fechado em seu ataúde, sairá da Galeria de arte e seguirá pelas ruas da cidade do Recife e finalmente, anuncia o convite, será sepultado na (rua da) Aurora. Um sepultamento marca o fim de alguém, no caso, de algo, marca o fim da exposição; já aurora, em sentido figurado, indica o surgimento de algo novo, aurora anuncia o raiar de um novo dia. No espaço entre uma informação

---

<sup>195</sup> *Idem*.

<sup>196</sup> Ex-presos reconhecem locais em que funcionaram o Doi-Codi e o DOPS, no Recife. **Comissão Nacional da Verdade**. 15 out. 2014. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/outros-destaques/558-ex-presos-reconhecem-locais-em-que-funcionaram-o-doi-codi-e-o-dops-no-recife.html>. Acesso em mai. 2017.

(de fim de algo) e outra (o início) parece estar a ironia do artista que joga com as palavras e seus significados e com a mídia em que a mensagem é veiculada: o santinho.

As especulações aqui não são avaliativas, mas interpretativas e construídas a partir de inferência, nesse sentido, os parágrafos anteriores não querem dizer que a interpretação é a de que o que Bruscky propõe com a sua intervenção faça referência ao fim de um tipo de arte e início de outra. Lembrando, é *entre o dito e o não dito* que acontece a ironia, além disso, como explica Linda Hutcheon, “não há nenhuma relação necessária entre ironia e política radical ou mesmo inovação formal radical” <sup>197</sup>.

Se o título e a proposta de Paulo Bruscky apresentam a ideia de morte da arte, genericamente, tal semelhança que há entre a ideia de morte como fim, poderia nos remeter ao conceito de “fim da arte”, conceito anunciado por Hegel no início do século XIX, e abordado por Arthur Danto no século XX, além disso, o local proposto por Bruscky para o enterro da arte – a Rua da Aurora - bem poderia também colaborar, de certo modo, para fazer uma ligação entre a proposta do artista e os pensamentos de Hegel ou Danto, no sentido de que proposta e título tanto marcava um fim como anunciava o início de algo novo, mas isso é apenas uma inferência, e não quer dizer que Bruscky teve a intenção de tratar da morte da arte nos termos de Hegel e Danto.

Segundo Arthur Danto, a teoria sobre o “fim da arte” de Hegel é relativa à distinção que ocorreu no significado da arte no período moderno em relação aos períodos anteriores. O fim da arte seria a descontinuidade histórica, pensando numa linearidade que a sucessão de períodos sugere, que surgiu no período moderno quando a produção artística, através de um progresso cognitivo, passou a refletir sobre si mesma. Danto escreve que para Hegel “a arte termina com o advento de sua própria filosofia” <sup>198</sup>. Segue que, no pensamento de Arthur Danto, após 1906, “a história da arte simplesmente parecia ser a história das descontinuidades” <sup>199</sup>, cada novo movimento se debruçava sobre suas próprias singularidades, o que afastava a arte de uma filosofia cultural aos moldes de Hegel, e começavam a aparecer as necessidades de compreensão teóricas sobre cada novo movimento. “Fim da arte” não deve ser entendido como o fim da produção artística, mas como o fim de uma

---

<sup>197</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 26 - 27.

<sup>198</sup> DANTO, A. C. O fim da arte. In: DANTO, A. C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 144.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 145.

determinada ideia de arte que deixou de ter uma continuidade linear dentro da história da arte. No entanto, no *entre* promovido pela ironia do artista parecem haver outras possibilidades interpretativas e não apenas essa que estaria relacionada ao fim de uma forma de arte e o início de outra.

O texto do convite santinho segue: “A família enlutada aproveita a oportunidade para avisar as pessoas de bom coração que a missa de ação de graças será realizada na Capela da Universidade Católica de Pernambuco no dia 21/10/1971. Às 7 horas”. Uma nova série de incongruências abrem brechas para inferir ironia.

Com a ideia de “família enlutada” supõe-se que há uma família que sofre a morte de alguém, e se sofre é provável que esteja entristecida. No entanto, a família em questão, enlutada, aproveita a “oportunidade” (o santinho convite para o enterro) para convidar as “pessoas de bom coração” para uma “missa de Ação de Graças”. As missas encomendadas por ocasião de falecimento são chamadas de missas de réquiem, ou missa de defunto. Há também a missa de corpo presente e aquelas por ocasião do tempo de morte: três, cinco, sete dias, um mês, um ano. Mas missas de ação de graças, ao contrário das missas de réquiem, são encomendadas e realizadas em comemoração à alguma graça alcançada e, supõe-se, quando graças são alcançadas o sentimento é próximo de ou é felicidade.

Uma missa de réquiem seria mais apropriada para um santinho convite. Mas talvez a circunstância era mais proveitosa para usar uma pequena dose de humor. Se acabaram com sua exposição muito por conta de um moralismo cristão, basta agora que realizem uma missa de Ação de Graças. E novamente a ironia de Bruscky solapa o moralismo. O convite com data, hora e local para a celebração, embora não tenha sido encontrado registros sobre se a missa foi ou não realizada, colabora para que, entre um código e outro apareça o estranhamento e nele o fortalecimento da presença da ironia brusckyana, que leva a ideia da realização da missa de Ação de Graças até o espaço institucional da Universidade Católica de Recife, local que, segundo a matéria do jornal comentada anteriormente, Bruscky havia sofrido censura por parte de seus colegas:

Na Universidade Católica, onde estuda jornalismo, há dias, alguns de seus colegas retiram um cartaz que estava afixado no recinto do estabelecimento, e também censuraram profundamente o artista, por estar empregando métodos que atentavam a moral cristã, inclusive, utilizando a figura de santos,



com dizeres, onde convidava todos para a missa de sétimo dia, que era a inauguração da mostra de seus desenhos...<sup>200</sup>

A presença do jogo verbal permite que Paulo Bruscky ironize não apenas o acontecimento na galeria da Empetur, mas ele ironiza também os códigos da instituição arte, seus formatos de exposição, a sucessão de períodos – o início de um período sucede a morte de outro – e não desperdiça a oportunidade para jogar com códigos religiosos e provocar, inclusive, seus colegas na Universidade.

Para Cristina Freire, em *Arte Cemiterial* (1971) Bruscky mistura as dimensões e funções “informativa, simbólica e lúdica” da arte, “a ideia do enterro remete simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição de seus direitos civis numa sociedade ditatorial”, e os convites, em formato de santinhos, seriam provocações ao moralismo vigente<sup>201</sup>. Para Cristiana Tejo “o ato é uma clara alusão a um sentimento generalizado de luto vivido pela sociedade brasileira”<sup>202</sup>.

Adolfo Montejá Navas comenta, em linhas gerais, que esse trabalho é uma amostra de que Paulo Bruscky se apropria do “labirinto urbano da cidade” para colocar em prática sua atitude irreverente com característica crítica<sup>203</sup>. Afirmando que Bruscky vale-se da ambivalência, Ana Lúcia Marsillac, acredita que a obra faz referência à morte da arte e que expor um caixão circulando pelas ruas em um contexto impregnado pelas mortes silenciosas e veladas, foi um gesto de ousadia e de denúncia social<sup>204</sup>.

Se for considerado desde o convite no jornal para a abertura da exposição, o *happening* de chegada do artista à galeria da Empetur (ambos no dia 08/10/1971), os subsequentes comentários no jornal e o santinho com a proposta de enterro da exposição (com data para 16 de outubro de 1971) como um todo, ou seja, como uma grande proposta artística, ou mesmo como o desdobramento de uma ideia artística, haveria de ser pensado que, por causar ruído na cidade seria mais pertinente tratá-la como uma intervenção urbana do que como uma exposição.

<sup>200</sup> Empetur retira caixão de defunto de mostra de arte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 out. 1971, Primeiro Caderno, p. 27.

<sup>201</sup> FREIRE, C. **Paulo Bruscky**: Arte, arquivo e utopia. São Paulo, Cepe, 2006, p. 93.

<sup>202</sup> TEJO, C. **Paulo Bruscky**: Arte em todos os sentidos. Recife, Zoludesign, 2009, p. 32.

<sup>203</sup> BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. **Poiesis Bruscky**. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 52 - 53.

<sup>204</sup> MARSILLAC, A. L. M. Paulo Bruscky e a liberdade de olhar. In: ANAIS DO 20º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Rio de Janeiro, 2011, p.1297.

Diante do contexto político e artístico do período – década de 1970 – ditadura militar e arte conceitual, o todo poderia também ser tratado como uma grande jogada irônica do artista que, por meio de múltiplos artifícios usados, provoca vãos entre os sentidos mais presentes - a morte como temática e subterfúgio para ações de arte e proposições de arte conceitual – pois quando veicula seu gesto ousado, provocativo, de crítica e denúncia social ativa outras camadas de significados.

A ironia não é apenas ambiguidade. Há outros elementos que caracterizam a ironia além da ideia de que ela é uma coisa querendo dizer outra. Há o que Hutcheon chama de “arestas” da ironia: “a ironia tem arestas”, “a ironia consegue deixar as pessoas irritadas”, “a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele”, sua identidade transideológica e a característica de assumir formas variadas levanta tanto questões de risco como de recompensa <sup>205</sup>.

Segundo Linda Hutcheon, a ironia tem uma longa história como arma dos fracos, ou seja, da “cultura de resistência” contra uma cultura opressora <sup>206</sup>. Nesse sentido, se a abertura da exposição que ofereceu um coquetel com pratos de capim e batida “sangue de vampiro” para os convidados, além disso, se a presença do caixão foi um risco, irritando os presentes e o diretor da galeria, pois se configurou um atentado contra a moral cristã, a recompensa foi a possibilidade de um desdobramento irônico da ação.

Uma das características da ironia é sua assimetria, seu desequilíbrio em favor daquilo que está no silêncio ou que não é dito. O favorecimento daquilo que está oculto acontece, em certa medida, por meio do que é inferido “sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora” <sup>207</sup>. A atitude avaliadora faz parte do quadro de intencionalidades da ironia, quer se acredite que ela sinalize uma crítica em forma de chiste, quer ela aponte distanciamento e desvalorização. Esteja ela indicando o desejo de diversão ou o compartilhar de um segredo <sup>208</sup>.

Interpretar a intervenção, num todo, como fazendo referência à situação política do Brasil daquele momento é possível, como acreditam Cristina Freire e Cristiana Tejo. O caixão remete à morte, sua simbologia poderia falar da situação de

---

<sup>205</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>206</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>207</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>208</sup> *Idem*, p. 65 - 72.

luto de grande parte da sociedade brasileira diante da restrição dos direitos impostos pela ditadura, mas mais do que isso, é possível inferir ironia ao pensar o caixão vazio.

A ironia, ensina Linda Hutcheon, não é humor, e sequer precisa dele <sup>209</sup>. Ou seja, a ironia não precisa ser engraçada para acontecer e ainda que ela aconteça utilizando certa dose de humor, há ironias bastante sérias. Nesse sentido, a intervenção de Paulo Bruscky pode ser também um convite para repensar a situação política do país daquele momento. E embora a ironia também não aconteça somente e necessariamente por inversão semântica, nessa interpretação, talvez a inversão semântica seja importante, pois um antônimo de exposição é ocultação e o ato de enterrar é um modo de ocultar. Se Paulo Bruscky joga com as palavras, o “enterro da exposição” também pode ser entendido no sentido de que enterrar uma exposição é também ocultar o que deveria ser visto. Interpretado dessa maneira, *entre* a palavra enterro e a ação de enterrar na rua da Aurora, parece dizer que se a “exposição” será enterrada/ocultada, isso aconteceria às claras.

De modo geral, a ação do artista se configura como um desvio à norma, se não pelas propostas – “arte cemiterial” ou o desdobramento em “enterro da exposição”, pelo ruído provocado através da ironia e da realização do cortejo pelas ruas da capital pernambucana. A proposta de uma ação artística que provoca movimento nas ruas da cidade desobedece a fronteira da ordem estabelecida, fabricando aquilo que Certeau chama de *espaço*. O *espaço* vivido pela proposta artística atenta então contra a lei do *lugar* que é a lei da ordem da cidade e da política daquele momento. Escreve Certeau: “parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história”<sup>210</sup>.

Segundo Certeau, os caminhantes “moldam espaços. Tecem lugares”, porque é através dos passos que o pedestre constrói e apreende a cidade: “os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços [...]. Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como as palavras, à ausência daquilo que passou” <sup>211</sup>. Desse modo, o espaço construído pelo caminhar não pode ser substituído pelo desenho de um mapa. Um mapa constituiria a representação, assim como a escrita intenta substituir o que se passou. O mesmo

---

<sup>209</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>210</sup> CERTEAU, M. de. **A Invenção...** *Op. Cit.*, p. 203.

<sup>211</sup> *Idem*, p. 176.

acontece com a imagem do morto, que é fabricada com o objetivo primeiro de substituir aquilo que é insubstituível, a presença daquele que já não existe.

“O ato de caminhar está para o sistema urbano, assim como a enunciação está para a língua”<sup>212</sup> o caminhar permite uma apropriação, uma realização e o estabelecimento de relações. O ato de caminhar é diferente do sistema espacial, ou seja, é diferente do *lugar*, tal como o ato de escrever é diferente da coisa escrita. O modo de fazer é diferente da coisa feita. O verbo é diferente do substantivo. A imagem é diferente da ação. O caminhar atualiza o espaço, estabelece novas relações entre elementos espaciais, expõe a descontinuidade dos elementos espaciais pelas escolhas e pelos usos que faz o caminhante dos elementos presentes no espaço, então o espaço se mostra descontínuo como é descontínua a história.

### 3.3 Opiniões da obra

Recriação ou uma “forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do elemento parodiado”, em *Opinião da Obra sobre o espectador* (Figura 21), Bruscky parodia os comentários dos espectadores sobre obras de arte. Ou melhor, parodia os possíveis comentários que os espectadores e os críticos de arte eventualmente tecem ou podem tecer em eventos artísticos. Nesse sentido, o trabalho seria uma paródia por possuir “repetições” de palavras ou pensamentos, mantendo uma “distância crítica”, pois as palavras não são, efetivamente, ditas nem pela obra, nem pelo público, e “marcam a diferença em vez da semelhança”<sup>213</sup> justamente por conterem arestas irônicas.

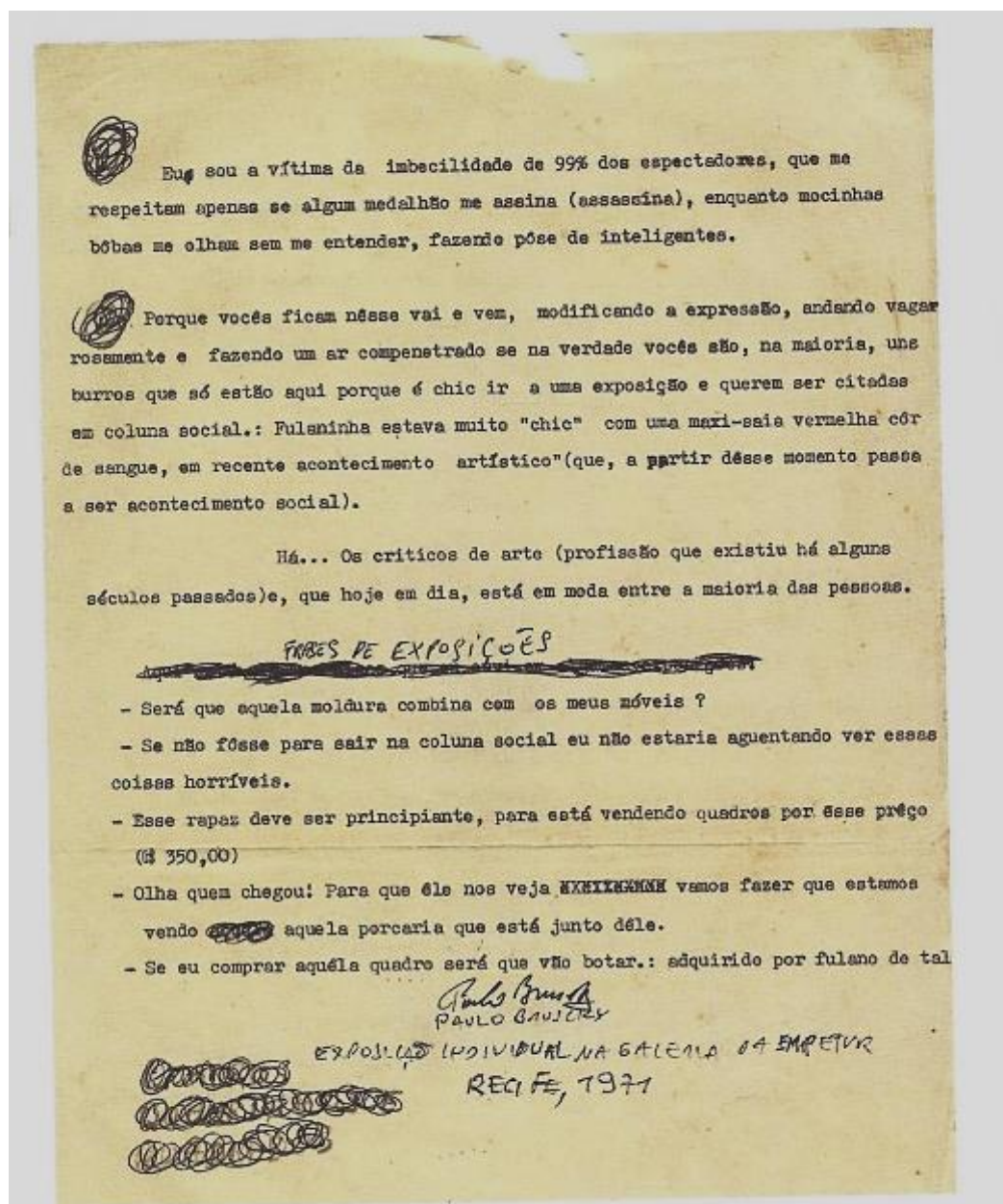
A incidência de elementos recorrentes na poética de Paulo Bruscky é explicitada por meio da relação entre os aspectos visuais e os verbais, há estreita relação da obra com o observador, presença de metalinguagem e muita ironia. Tais relações estão de acordo com a ideia de paródia tal como é apresentada por Linda Hutcheon. A paródia, explica Hutcheon, é uma forma de discurso que utiliza a imitação, não necessariamente ridicularizadora, apesar de poder ter uma intenção irônica ou chistosa, tem como alvo, de modo geral, outra forma de discurso codificado ou uma obra de arte, está presente em todas as esferas artísticas do século XX,

<sup>212</sup> CERTEAU, M. de. **A invenção...** Op. Cit. p.177.

<sup>213</sup> HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p. 17.

incorporada como comentários críticos dentro de suas próprias estruturas, funcionando reativamente à desconfiança da crítica exterior. A paródia, muitas vezes, é um metadiscurso: um “comentário crítico” autolegitimador, auto referencial e auto reflexivo<sup>214</sup>.

FIGURA 21: OPINIÃO DA OBRA SOBRE O ESPECTADOR. PAULO BRUSCKY, 1971



Fonte: Poiesis Bruscky, p. 20

<sup>214</sup> Idem, *Ibidem*.

*Opinião da Obra sobre o espectador*, é um texto que compôs a exposição *Arte Cemiterial*, individual do artista na Galeria de Artes da Empetur, em 1971, ocasião mencionada anteriormente. Escrito à máquina, em papel simples e contendo rasuras e borrões feitos à caneta, o texto é estruturado de modo que provoca a leve sensação de que é possível ouvir os pensamentos de uma obra de arte. É um jogo de palavras que abre espaço para reflexões sobre a relação entre artista, obra, funções da arte, sistema da arte e público.

A ideia do texto como obra e a apresentação dela como “opinião” leva a pensar o texto como transcrições da oralidade para o sistema escriturístico. No primeiro momento como uma “voz” do pensamento de um objeto inanimado: a própria obra de arte expressa sua indignação e expõe sua opinião através do texto. Nesse sentido, a obra deixaria a passividade que permite apenas que ela receba críticas, para ativamente criticar, como se tivesse vida e pudesse ponderar, ela mesma, sobre sua estada no mundo.

No segundo momento, ainda como uma “voz” da obra, a mensagem é mais de reflexão, repetição e pouco caso. A “voz” repete, faz paródia das expressões mais banais que ela supostamente ouve de espectadores comuns em exposições de arte. É a “voz” de outros, espectadores e críticos de arte, que é repetida pela “voz” da obra de arte e que é transcrita por Bruscky no texto/obra. A estrutura transcritiva trabalhada por Bruscky na obra/texto, pensando bem, é repetida nesse estudo.

Nas artes visuais, segundo Linda Hutcheon, a paródia pode se manifestar através da repetição de obras específicas ou utilizando os códigos convencionados. As convenções podem ser em relação às questões formais da arte, em relação à experiência estética do público, ou seja, em relação à percepção visual ou icônica e até mesmo pertinente aos códigos comportamentais - tanto do público quanto da crítica e do sistema da arte. Tais manifestações funcionariam como espécies de “reciclagens artísticas” <sup>215</sup>, pois teriam como alvo obras de arte, partes de obras, características estéticas, estilos de um período ou todo um movimento artístico (elementos que são estruturados na história da arte) essa variedade de alvos é decorrente das intencionalidades complexas que tanto a paródia como a ironia carregam. Apesar disso, a intencionalidade na paródia não precisa estar excessivamente ou necessariamente escondida, ainda que seja complexa.

---

<sup>215</sup> HUTCHEON, L. **Uma teoria...** *Op. Cit.*, p. 27.

Nos trabalhos de Bruscky, artista que tem seu “itinerário balizado” “por trabalhos e transformações de cunho humorístico (às vezes cômico, de humor negro, ironia ou mordacidade parodística)”<sup>216</sup>, suas intencionalidades, mesmo que não todas, são muitas vezes visíveis. A tentativa aqui é de abordar algumas delas.

Jogando com o que Hutcheon chama de “tensões criadas pela consciência histórica”<sup>217</sup>, Paulo Bruscky parece olhar não só para o passado, mas para uma realidade das premiações dos salões de arte, para repensar a ideia de exposição, valor do objeto artístico e, principalmente, obras e observador e, a partir daí, reestrutura o apreendido, transferindo valores e reorganizando elementos. Pensando a estrutura visual do trabalho, fica evidente o descaso com os aspectos estéticos visuais. O desdém intencional é trazido em formas de erros e borrões que denotam o descuido, o total desleixo e a despreocupação com a apresentação final de um trabalho de arte.

O título não consta sobre o texto, nesse caso, iniciemos a análise pelo primeiro parágrafo da “opinião” da obra que diz: “Eu sou vítima da imbecilidade de 99% dos espectadores, que me respeitam apenas se algum medalhão me assina (assassina), enquanto mocinhas bobas me olham sem me entender, fazendo pôse de inteligentes”.

De alguma forma, é o pensamento do artista que é exposto através do que ele chama de “opinião da obra”. Assim, há, logo na primeira frase, dois elementos que denunciam algum sentimento de indignação do artista em relação aos espectadores: a obra (no caso a sua produção artística) é vítima, ou seja, sofre ou padece de algum mal que é oriundo da estupidez de quase 100% dos espectadores, o que é confirmado ao final da mesma frase quando diz: “mocinhas bobas me olham sem me entender”.

O mal, que faz da obra uma vítima, também é esclarecido já na sequência, parte da frase em que se lê que a obra só é “respeitada”, ou seja, reconhecida como obra de arte, se receber do sistema artístico um aval que a legitime, fato que, pela dependência desse sistema, colabora com sua morte ou a providencia. A legitimação é, na passagem, literalmente um assassinato, já que o que predomina não é conhecimento em relação à produção de arte, mas as “poses” de um público que se diz entendido, mas que não corresponderia com a realidade. Aqui uma inferência irônica, a mudança na forma e no conteúdo das obras da arte.

---

<sup>216</sup> BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. **Poesis...** *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>217</sup> HUTCHEON, L. **Uma teoria...** *Op. Cit.*, p. 15.

A ocorrência da paródia, ainda que por meio da repetição, ou seja, da incorporação de elementos já existentes, que nesse caso seriam o sistema artístico e o público, teria a função de separação e contraste, e por isso exigiria uma distância crítica e irônica também do interpretador. A paródia, que é dependente da atribuição de significado, ou seja, necessita que o decodificador da mensagem acesse uma espécie de código para compreender as alusões ou as citações contidas nela, seria neutralizada se a aresta crítica da ironia não fosse percebida.

Não perceber a ironia em uma obra de paródia ocasionaria perda de parte significativa tanto da forma quanto do conteúdo da obra, pois “tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais” para o “correto” funcionamento da paródia, além dos aspectos da “inversão irônica” que caracteriza a paródia. Contudo, é preciso notar que a inversão irônica não se dá exclusivamente na forma do “riso ridicularizador”, pois muitas vezes, como dito em passagens anteriores, a ironia pode sequer provocar o riso<sup>218</sup> além disso, a ironia algumas vezes pode acarretar percepções contraditórias.

O segundo parágrafo da “opinião” segue reafirmando a postura aguda do artista que, através da obra, declara seus pensamentos sobre a ignorância do público de arte, isso ocorre principalmente na passagem “(...) fazendo um ar compenetrado se na verdade vocês são, na maioria, uns burros (...)”. Nesse trecho o artista esboça seu tom de provocador de contrariedades, pois quem esteve na exposição e observou o papel contendo o texto, num primeiro momento, poderia tê-lo visto como um objeto de arte exposto em uma galeria de arte ou, talvez, como um erro – do artista, de um possível curador, ou de quem quer que tenha montado a exposição. O público, talvez, possa ter tido a impressão de que ficava sabendo do pensamento de alguém sobre outrem, como se estivesse a espreitar algo risível, mas o texto é dirigido para aqueles que o leram. Nesse sentido, quem acompanhasse as frases da obra passaria, imediatamente, a fazer parte dela. Ironicamente, entraria no jogo completando não só a comunicação - emissor - mensagem - receptor, como também a própria obra. O observador, nesse caso, acabaria se percebendo como alvo da ironia ou do procedimento chistoso do artista, salvo se se considerasse parte do 1% do público de arte que o artista ou, para entrar na proposta de Bruscky, a obra não considerava imbecil.

---

<sup>218</sup> *Idem*, p. 54.



O terceiro parágrafo é um ataque à crítica de arte: “Há.... Os críticos de arte (profissão que existiu há alguns séculos passados) e, que hoje em dia, está em moda entre a maioria das pessoas”. Ao dizer que a profissão existiu no passado, a frase também diz que a crítica profissional, com uma função séria, não existia mais. Se haviam crítico, estes eram burros e imbecis (“imbecilidade de 99%” e “você são, na maioria, uns burros”) que seguiam um modismo daqueles dias. O Chiste, semelhante à ironia, segundo Freud “apresenta ao ouvinte dupla fisionomia e obriga-o a duas diversas interpretações”, pois, através da fusão de dois ou mais elementos produz novos sentidos <sup>219</sup>.

No caso da *Opinião da Obra sobre o espectador*, Bruscky funde a opinião da obra sobre o espectador com o que a obra pode ouvir dos mesmos. Assim, a opinião da obra funciona tanto como um ataque irônico do artista à “imbecilidade de 99% dos espectadores” e à crítica de arte, como mostra, nas frases seguintes, a confirmação da burrice daqueles que frequentavam às exposições de arte mais para serem vistos do que para verem e que, incultos e desrespeitosos, teciam comentários sobre questões ligadas ao status social mais do que ligadas ao evento artístico, ao artista, às obras de fato ou à situação social real.

A ironia é uma forma de expressão sofisticada que afasta o decodificador ou o interpretador do sentido superficial, o que o faz inferir outro sentido, e a paródia, também sofisticada, exige que o decodificador construa um novo sentido agregando informações na obra parodiada <sup>220</sup>. Complementares, ironia e paródia, uma provoca a outra e por isso é difícil afastar as táticas pragmáticas de uma e outra. De tal modo, nesse trabalho, o artista parece jogar tanto com a linguagem literal quanto com a artística e põe em jogo não apenas o que está explícito, aquilo que o texto nos mostra ou o que nos diz o título do trabalho. Há outros elementos implícitos, é uma construção metalinguística, ou melhor, que se dá através da paródia irônica, pois que, através dela a arte olha para a sua própria condição e comenta sobre isso. Além disso, ácida, a ironia coloca também uma aresta no espectador, pois quando este leu o texto (ou mesmo lê) pôde (e pode) perceber que se tratava de algo sobre si mesmo. O

---

<sup>219</sup> FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). In: FREUD, S. **Obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de C. Magalhães de Freitas e Isaac Izecksohn. Rio de Janeiro: Delta. v.V, 1959, p. 216.

<sup>220</sup> HUTCHEON, L. **Uma teoria...** *Op. Cit.*, p. 15.

espectador era o alvo da crítica no exato momento em que completava a crítica ao lê-la.

Bruscky ao apresentar *Opinião da Obra sobre o espectador*, em 1971, na exposição *Arte Cemiterial*, provocava o público, tirava os espectadores de uma passividade inserindo-os na exposição. Mas talvez essa opinião dada em forma de obra possa ter provocado a ira dos visitantes e então colaborado para que a exposição tivesse a repercussão pública negativa que teve.

Além da intenção do autor, que são expressas de forma codificada, estão implicadas as questões em torno da decodificação e os elementos contextuais, ou seja, para a paródia atingir seu efeito é necessário que o receptor da obra tenha acesso aos elementos contextuais e possa decodificar a mensagem. Alguns elementos contextuais estão presentes nas “Frases de Exposições” no texto. Deflagradoras de ironias, da primeira até a última frase o que se tem é uma explanação de pensamentos da obra (do artista) relacionados à individualidade e à ignorância do expectador de arte. A preocupação se a moldura da obra combinará com os móveis é irônica em relação à ignorância e ao pensamento consumista; a preocupação com a coluna social é ironia em relação ao comportamento de uma classe que se preocupava e se ocupava em manter um status, ambas são críticas à incoerência das pessoas que se comportavam como se soubessem tudo sobre arte, mas que sequer entendiam da produção de Bruscky daquele momento, que era coerente com o que acontecia na arte conceitual no Brasil e internacionalmente.

Outra questão levantada é a do valor da obra versus a valorização artística decorrente da experiência do artista. A preocupação com o valor de um objeto de arte é pouco coerente com a produção de arte conceitual, pois esta nega justamente o valor da arte como objeto. Seguindo tal raciocínio, a crítica aponta novamente para uma não compreensão do público e de grande parte da crítica recifense sobre a produção de arte daquele momento. A frase seguinte do texto reafirma essa incompreensão: “vamos fazer que estamos vendo aquela porcaria”, a passagem denota também a preocupação social no sentido de status, preocupação confirmada, novamente, pela frase seguinte que é também a última: “Se eu comprar aquele quadro será que vão botar: adquirido por fulano de tal”.

Considerando a ideia de sobreposição de sentidos explicada por Hutcheon na construção da paródia, um superficial e explícito e outro profundo e implícito, a obra *Opinião da Obra sobre o espectador* gera, em síntese, novas possibilidades de

significados. Essas possibilidades de resignificação surgem da repetição com diferença entre textos (ou informações), portanto, essa obra se afasta de normas estéticas ao mesmo tempo em que as inclui como material de fundo e expõe seus mecanismos de ação através da utilização e coexistência de códigos diferentes nas próprias mensagens.

Evidenciando a ironia, a metalinguagem e a paródia, os comentários humorados do artista, feitos através da “Opinião da obra”, são dirigidos ao sistema da arte, mas principalmente ao público frequentador das exposições, das galerias e dos museus, que fazia parte da elite social. Apesar da postura crítica e ácida de Bruscky, ela não significa uma repulsa à arte, todavia é também a expressão de um sentimento de defesa de sua prática artística.

Lembrando que uma das principais estratégias da paródia é a ironia, e que a ironia, por ser uma figura de linguagem, pode possuir inúmeros significados, inclusive ambíguos, e que por isso não encerra único significado, juntas, ironia e paródia, tornam-se maneiras importantes de criar novos níveis de sentido. A ironia serve ao decodificador para interpretar e avaliar a mensagem, ainda que na mensagem haja certa literalidade. A literalidade nessa obra de Bruscky está presente na explicação literal que o título faz sobre a própria obra, entretanto há um texto (informação) de fundo contra o qual será apresentado outro texto (informação irônica inferida) que deve ser compreendido, e é *entre* as informações dadas pelo texto que o artista joga a sua arte contra o seu público.

A ironia, que tanto pode ser encontrada entre o que é afirmado quanto no que é significado, tem também outro papel, o de julgar: “Ambas as funções - inversão semântica e avaliação pragmática - estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar ou julgar” <sup>221</sup>..

Desse modo, a ironia, que tanto pode, ao nível semântico, marcar diferenças de sentido - o que é afirmado/o que é intencionado - como pode, ao nível pragmático, avaliar, é entendida aqui como geradora de divergência, pois os alvos dessas obras seriam os sistemas e o público da arte. Através dessa paródia, além de outros sentidos que podem ser encontrados, Paulo Bruscky parece avaliar/julgar o sistema artístico e a forma de recepção das obras de arte e propor, através da própria recepção da obra

---

<sup>221</sup> *Idem*, p. 73.

e da percepção da ironia, o repensar sobre a arte e suas funções, sobre o sistema artístico e sobre as atitudes dos espectadores.

Mas se com a exposição Bruscky buscou avaliar ou julgar, também se dispôs às avaliações e críticas do público, da crítica especializada e de seus pares artistas, talvez almejando reconhecimento e aceitação. Na matéria veiculada no *Jornal do Brasil* em setembro de 1972, quase um ano depois da *Arte Cemiterial*, o artista dizia que o prato de capim, servido na mesma exposição em que *Opinião da obra sobre o espectador*, era uma vingança contra os *marchands* que eram, nas palavras do artista “agiotas da arte”.

A matéria, apesar de conter algumas informações conflituosas em relação às fotografias<sup>222</sup> da exposição, traz declarações do artista colaboram para pensar na busca de Bruscky por aprovação e por uma participação mais efetiva no cenário artístico nacional, pois o artista se queixava que os artistas do Nordeste sofriam marginalização e tinham suas obras “diluídas por artistas do Sul:

“Foi o que me aconteceu quando lancei a arte cemiterial aqui no Recife, em agosto de 1970. Só alguns jornais tomaram conhecimento. Em outubro de 1971 resolvi transformar minha idéia numa exposição. Cheguei ao local dentro da obra principal: um caixão mortuário, transportado de uma casa funerária até a empresa Pernambucana de Turismo, onde me esperavam os convidados”. Duas semanas depois, segundo ele, o pintor pernambucano José Tarcísio, residente no Rio, fez uma exposição idêntica. “e talvez com menor agressividade – acrescentou Paulo – pois ele apenas expôs o caixão, não foi como eu um objeto no interior da esquife. Mas ele viajou para a França, foi filmado e teve inclusive propostas de compra da obra por um museu notadamente *quadrado*. Quanto a mim, fui expulso. Ninguém aceitou nada”<sup>223</sup>.

Bruscky continua: “É isso que acontece em geral com o pintor pernambucano que não abandona Recife. Falta de ajuda, necessidade de concessões para obter pequenas oportunidades, desinteresse em promover nosso trabalho”<sup>224</sup>.

A ideia de participar de, digamos, um centro de produção de arte que poderia trazer maior reconhecimento e melhores oportunidades (centro que estaria

---

<sup>222</sup> Na matéria veiculada no *Jornal do Brasil*, Bruscky afirma ter chego na galeria dentro da urna mortuária, no entanto, as imagens documentais da ação do artista no *happening* de chegada na galeria de arte da Empetur indicam que Bruscky teria chego dentro do carro funerário e entrou na exposição carregando o caixão e não dentro dele.

<sup>223</sup> OLIVEIRA, A. A. de. Livro 7, Sede da Vanguarda. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 set. 1972, p.5

<sup>224</sup> Idem.

principalmente entre o Rio de Janeiro e São Paulo, mas estendido também para Belo Horizonte, Brasília e Curitiba) era assunto comentando pelos artistas pernambucanos desde antes das declarações de Bruscky. João Câmara Filho, artista e colunista do Diário de Pernambuco, que participava de mostras e exposições no “eixo” escreveu sobre o tema:

Torna-se necessário ao artista Pernambucano o envio de suas obras aos diversos salões. É preciso “furar” a barreira de preferência e alta frequência de artistas do Sul. A crítica de arte de Rio e São Paulo está despertando para a importância de Pernambuco. Fazer um esforço no envio de obras compensa pela formação de uma presença “de massa”, forçando a quebra do tradicional eixo Rio/SP. Vêm aí a Bienal de São Paulo, o Salão Nacional de Arte Moderna. O Salão de Belo Horizonte, o de Curitiba, de Santos, de Brasília. É ter produção...<sup>225</sup>

A declaração de Bruscky e o texto *Opinião da obra sobre o espectador* se conectadas, levam a crer que existia uma chateação do artista recifense em pelo menos três sentidos: um) de não ser bem compreendido pelo sistema artístico de arte; dois) consequência da primeira, de não ter sua produção valorizada em sua cidade o que acarretava dificuldade em ser promovido nacionalmente e três) de não fazer parte, efetivamente, de um grupo de artistas que viviam e produziam no Sul, ou melhor, no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Somando tudo, tem-se que Bruscky não só atacava o sistema de arte, o público e a sociedade, mas também almejava e buscava reconhecimento e aceitação, tanto em Recife, quanto mais dos críticos e artistas da vanguarda nacional, principalmente daqueles do Rio de Janeiro e de São Paulo, regiões tidas como formadoras do eixo cultural nacional.

---

<sup>225</sup> CÂMARA FILHO, J. Lutando nos Salões. **Diário de Pernambuco** Recife, 2 Fev. 1969. Terceiro Caderno, Coluna Arte e Outras, p. 4.

## 4 Circuitos alternativos

Este capítulo aborda ações artísticas de Paulo Bruscky em que ele introduz propostas artísticas nos sistemas de comunicação, usando o jornal impresso e os correios. A primeira proposição analisada faz parte da chamada *Arte Classificada*, nome dado pelo próprio artista às proposições realizadas nas colunas de classificados dos jornais. O título da proposição é *Arteaeronimbo* e foi veiculada em 1974 através do jornal *Diário de Pernambuco*. Como propostas de arte correio, são vistos os trabalhos *PostAção*, realizado em 1975 e *Sem Destino*, este teve início em 1975 e foi considerada encerrada em 1983. Nesses dois últimos trabalhos o artista utiliza os sistemas de comunicação por cartas, via correios, para a veiculação de suas propostas que colaboraram com a formação de uma rede que pode ser considerada como um circuito alternativo e ideológico para a produção e circulação de arte durante a década de 1970.

No segundo capítulo foram analisados trabalhos de Paulo Bruscky em que ele transforma alguns *lugares* da cidade de Recife em *espaços* para intervenções urbanas. O terceiro capítulo tratou de uma exposição realizada na galeria da Empetur, também em Recife e alguns de seus desdobramentos. No capítulo que segue serão abordados trabalhos em que o artista interfere em dois meios de comunicação, tomando esses *lugares* oficiais de veiculação e circulação de informações como *espaços* alternativos e como suportes para a veiculação de uma produção artística marginal. Como dito anteriormente, para Michel de Certeau “um lugar é uma ordem”. O lugar é imóvel. Os elementos que compõem o lugar são estáveis e possuem uma lei própria. Já o espaço é móvel, acontece quando a estabilidade do lugar é perturbada pelo movimento. É o movimento que dá condições para a fabricação de um espaço<sup>226</sup>.

Nos trabalhos analisados no capítulo II Bruscky utiliza a cidade como uma espécie de suporte para suas propostas artísticas. Essas intervenções urbanas não passaram despercebidas pelos jornais da época e houve, como visto, certo número de publicações que em alguns momentos colaboravam com o artista, buscando enaltecer e dar visibilidade à produção de Bruscky, em outros, veiculavam comentários com teor mais crítico e até com ar de deboche sobre as táticas pouco ou nada convencionais do artista.

---

<sup>226</sup> CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

Se as páginas dos jornais eram importantes formas de comunicação e exposição de opiniões e ideias, ainda que vigiados pela censura da ditadura militar, parece que Bruscky juntamente com Daniel Santiago – parceiro em várias proposições – perceberam essas mesmas páginas como meios propícios para propor arte, contando ainda com a garantia de que, como conteúdo dentro do jornal, a proposição iria circular. Foi através de anúncios pagos ao jornal impresso que Paulo Bruscky & Daniel Santiago iniciaram o que denominaram de *Arte Classificada*.

#### 4.1 Céu colorido: “Arteaeronimbo”

No domingo, 22 de setembro de 1974, o anúncio intitulado *Arteaeronimbo* publicado no *Diário de Pernambuco* (Figura 22), tinha como subtítulo a frase: “Composição aleatória de nuvens coloridas no céu de Recife”. A publicação veiculava o texto: “A Equipe Paulo Bruscky – Daniel Santiago responsável pela idéia deseja entrar em contacto com Químico, Meteorologista ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem. Correspondência para ARTEAERONIMBO – Posta Restante – Diário de Pernambuco”

FIGURA 22: ARTEAERONIMBO. EQUIPE PAULO BRUSCKY & DANIEL SANTIAGO, 1974



Fonte: Hemeroteca digital

A mensagem destacada por uma caixa de texto com borda dupla, tem o conteúdo alinhado ao centro da caixa, disposição textual que, aliás, era comum no jornal *Diário de Pernambuco*. As fontes usadas também são de uso comum do veículo naquela época, basta passar pelas páginas do jornal para constatar isso. Também comum é a separação entre os elementos textuais: título, subtítulo, corpo do texto. Um formato visualmente usual para o padrão daquele jornal e tudo dentro dos padrões da mídia impressa, exceto pelo texto de teor bastante incomum.

FIGURA 23: PÁGINA DO JORNAL DIÁRIO DE PERNAMBUCO. ARTEAERONIMBO, 1974



Fonte: Hemeroteca digital



Começando pelo título: *Arteaeronimbo*, um jogo de palavras, um neologismo formado pelos vocábulos arte, aero e nimbo; a primeira parte da palavra informa que o anúncio está relacionado à arte, a segunda relaciona a arte à atmosfera, o ar, e a parte final é a palavra nimbo que na meteorologia refere-se a uma nuvem normalmente de cor cinza carregada de chuva. O subtítulo do anúncio informava, tratava-se de uma “*Composição aleatória de nuvens coloridas no céu de Recife*”. Levado ao pé da letra, a frase faz pensar em algo natural e comum em dias nublados em qualquer localidade.

Em dias nublados as colorações e as composições formadas pelas nuvens na atmosfera são aleatórias. Isso porque as formações de nuvens dependem de variáveis como a temperatura e a pressão atmosférica. As formas que elas podem adquirir estão relacionadas com a intensidade e direção do vento bem como a coloração pode variar de acordo com o volume de água contido na nuvem. Não obstante, a palavra “colorida” parece querer dizer mais do que uma variação habitual de tons. Título e subtítulo anunciam uma exposição de nuvens coloridas e não se referem apenas às condições atmosféricas que produzem nuvens de várias cores, aliás, sugerem um evento artístico. Por isso é possível supor que a exposição de nuvens tenha o colorido manipulado por mãos de artistas, como se o caso tratasse de uma pintura aérea, algo que também não seria muito comum.

Considerando as características da arte conceitual, a proposta remete à desmaterialização do objeto artístico e a efemeridade. Como são efêmeras as nuvens, assim pode ser a arte, como diria Paulo Bruscky: “É a ideia, não me preocupo com o acabamento da minha obra, me preocupo com a efemeridade; nós somos efêmeros porque a arte não pode ser efêmera?”<sup>227</sup> Mas relacionando essa publicação ao contexto de repressão instaurado pela ditadura, a proposta começa a mostrar um ar irônico voltado para além do sistema de arte. Ironia que não acontece apenas pela inversão semântica ou antifrástica, nem apenas pela substituição de significados ao nível da palavra, mas pela inclusão contextual, ou seja, é novamente o *dito* e o *não dito* atuando juntos e criando um terceiro elemento. Linda Hutcheon escreve: “A “solução” semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito e mais alguma coisa *diferente dela* e *em acréscimo a ela* que permanece não dito”<sup>228</sup>.

<sup>227</sup> BRUSCKY, P. **Paulo Bruscky**: depoimentos. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 16.

<sup>228</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e Política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 98.

Nimbos são nuvens carregadas de chuva, para ficar apenas no aspecto meteorológico, e nuvens desse tipo são popularmente chamadas de nuvens negras, termo que é muito usado como metáfora para descrever o estado emocional das pessoas, comumente relacionado com o mal humor. A expressão ainda é usada em situações em que se conecta com a ideia de “clima”, nessas ocasiões aparece, também como metáfora, para condições dos ânimos que prevalecem em um lugar em um dado momento, nesses casos, significam que a situação não está muito favorável. As expressões “nuvem carregada”, “nuvem negra”, “tempo nebuloso” são usadas quase como sinônimos de momentos difíceis, tempestuosos, onde uma quantidade de energia de valor negativo ou maléfico está atuando, faz referência às trevas, à escuridão.

A arte classificada *Arteaeronimbo*, publicada em 1974, alude ao clima, mas trata do clima de modo mais abrangente, mais no sentido das forças que interferem nas vidas em um tempo específico. Como metáfora, a ideia de relacionar a meteorologia às condições de vida de um momento foi usada pelo *Jornal do Brasil* em 1968, na edição do dia 14 de dezembro, um dia após o Ato Institucional nº 5 ser decretado (Figura 24).

A pequena caixa impressa na capa do jornal, ao lado esquerdo do cabeçalho da publicação, espaço que habitualmente trazia um breve resumo sobre as previsões do tempo, veiculou sem autor, como também acontecia com as notas meteorológicas, a seguinte mensagem: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38º, em Brasília. Mín.: 5º nas Laranjeiras”<sup>229</sup>. Essa previsão do tempo certamente não tratava das condições atmosféricas, a mensagem faz clara alusão ao Ato Institucional nº5 - que passava por cima da constituição como um vento forte e dava plenos poderes ao governo militar, inclusive para que este pudesse agir arbitrariamente punindo os opositores do governo ou àqueles que assim fossem considerados - e ao Ato Complementar nº38, que colocou o Congresso Nacional, em Brasília, em recesso. O pequeno resumo sobre o clima, não falava de meteorologia, mas sobre uma preocupação com o “vento forte” da ditadura que varria o país, isso é confirmado pela manchete da capa: “Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado”<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968.

<sup>230</sup> *Idem, ibidem*.

FIGURA 24: JORNAL DO BRASIL, RIO DE JANEIRO, 14 DE DEZEMBRO DE 1968. Nº 213



Fonte: Hemeroteca digital.

Maria Rita Kehl <sup>231</sup> comenta que o AI-5 encerrou precocemente a década de 1960, sufocando qualquer efervescência cultural, pois apesar do regime militar desde 1964, o país ainda mantinha, entre 1964 e 1968, esperanças, não expectativas “propriamente revolucionárias”, mas de reformas sociais e estéticas que traziam “ares de revolução para um país que se modernizava tão tardiamente”. A década de 1970, iniciada precocemente em 1969, “começou repressiva, sanguinária e careta”<sup>232</sup>.

Se o texto no *Jornal do Brasil*, de 1968, fazia uso da metáfora para se referir ao “tempo negro”, ou seja, à ditadura que tomava força, repressiva, autoritária, sanguinária, *Arteaeronimbo* (1974) soava talvez mais leve e, com licença poética para o devaneio, o texto anunciava uma espécie de procura-se: “*A Equipe Paulo Bruscky – Daniel Santiago responsável pela idéia deseja entrar em contacto com Químico, Meteorologista ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem*”.

<sup>231</sup> KEHL, M. R. As Duas Décadas dos Anos 70. In: AUTORES. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 31.

<sup>232</sup> *Idem*, p. 32.

Bruscky e Santiago buscavam por uma pessoa que pudesse alterar a coloração das nuvens. Como um apelo, ironicamente, os artistas sugeriam que um químico, um meteorologista ou, quem sabe, qualquer outra pessoa pudesse ser capaz de efetivar a ideia de alterar a escuridão das nimbos. Para Adolfo Montejá Navas<sup>233</sup> com o anúncio no jornal os artistas mostraram que estavam atentos “para o clima que habita e cerca as coisas (a arte aí incluída)”. Talvez a inserção de conteúdo relacionado ao “clima” não signifique só a atenção dos artistas, pois, como escreve Suely Rolnik, há um fator determinante para que grande parte dos artistas dos anos 1960/70 da América Latina agregassem a política às suas poéticas:

é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar <sup>234</sup>.

À atmosfera opressiva a dupla Paulo Bruscky & Daniel Santiago parecia responder com um ar leve e bem-humorado, humor talvez proporcionado pelo estranhamento da proposta ou resultante da ambiguidade latente que há no texto e que faz com que as dúvidas invadam o pensamento no mesmo instante em que ele é lido: será possível colorir uma nuvem? De que forma isso aconteceria? A ambiguidade não nega um sentido para afirmar outro, ao contrário, demonstra a impossibilidade de estabelecer um sentido claro. Os significados irônicos são formados entre as oscilações aditivas dos significados do *dito* e do *não dito*<sup>235</sup>, tanto a ironia pode funcionar desse modo que Linda Hutcheon escreve:

Se nós acreditarmos que a ironia se forma por meio de uma relação entre pessoas e também entre significados – ditos e não ditos – então, como a imagem pato/coelho, isso envolveria uma percepção oscilante e, contudo, simultânea de significados plurais e diferentes<sup>236</sup>.

<sup>233</sup> BRUSCKY, P.; NAVAS, A.M. **Poiesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 18.

<sup>234</sup> ROLNIK, S. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 156.

<sup>235</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 102.

A ironia presente no texto veiculado no jornal *Diário de Pernambuco* “*ARTEAERONIMBO – Exposição aleatória de nuvens colorida no céu de recife*”, também acontece quando se percebe que não se trata de um convite para uma exposição de fato, mas uma ideia artística idealizada, não realizada, e que coloca a possibilidade de sua realização justamente como dependente da ação de outras pessoas que não são do campo da arte. A realização da pintura atmosférica é dependente da capacidade de ação de alguém que possa colorir nuvens. Como Cristina Freire comenta, os anúncios, de modo geral, “sugerem um transtorno irônico e poético, na leitura habitual do jornal”<sup>237</sup>.

Já para a pesquisadora Ana Lúcia Marsillac, os anúncios em jornais denominada *arte classificada*, proposta por Bruscky e Santiago, revelam-se como uma criação de espaço: “Dentro deste contexto político associado a um momento de transformações do campo das artes, Bruscky se vê impelido a criar novos espaços de intervenção e exposição de sua arte”<sup>238</sup>.

A atitude dos artistas é recheada de ironia, está associado ao momento político brasileiro e se revela como criação de espaço, mas a prática de Bruscky também está alinhada com uma *tática* aos moldes de Michel de Certeau. O anúncio no jornal se torna uma “maneira de fazer”<sup>239</sup>, a proposição “atravessa as fronteiras que permitem as classificações”:

Como na literatura se podem diferenciar “estilos” ou maneiras de escrever, também se podem distinguir “maneiras de fazer” – de caminhar, ler, produzir, falar, etc. Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível (por exemplo o sistema da indústria), mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui como que um segundo nível imbricado no primeiro (...) essas “maneiras de fazer” criam jogos mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes <sup>240</sup>.

Bruscky e Santiago interviram no veículo de comunicação impresso, neste caso no *Diário de Pernambuco*, que possuía, certamente, uma regulamentação. Tirando partido de sua circulação para veicular uma proposta artística. Se apropriando

<sup>237</sup> FREIRE, C. **Paulo Bruscky**: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: CEPE, 2006, p. 46.

<sup>238</sup> MARSILLAC, A. L. M. *Aberturas Utópicas: Singularidade da arte política nos anos 70*. Porto Alegre, 2011. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica) Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 180.

<sup>239</sup> CERTEAU, M. de. **A invenção...** *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 92.

do *lugar* regulado pelas próprias políticas do jornal e, naquele momento, regulado pela censura prévia, os artistas provocam uma interferência. Utilizam o jornal como um *espaço* para a arte. A Interferência criada tem potencial de expansão em forma de pensamento poético, relacionado à produção artística, ou, no mínimo, em forma de dúvida e estranhamento. Os autores da proposta ironizam o próprio sistema de informação do jornal, colocando em xeque a veracidade de suas publicações. A proposta tem o potencial de abrir uma pequena fenda para que surjam dúvidas nos leitores, pois se o jornal veicula algo tão pouco crível, talvez os conteúdos de suas publicações sejam questionáveis.

A proposta de Paulo Bruscky & Daniel Santiago de subversão dos meios de comunicação impresso não é inaugural como prática artística. A prática de intervir nos meios de comunicação de massa que operam no grande texto urbano, como os jornais, tem estreita relação com a prática do *desvio* característica da Internacional Situacionista, programa nascido no final dos anos 1950 e que contava com artistas de várias nacionalidades.

A base de ação da Internacional Situacionista era a da criação de situações comumente críticas ao espetáculo como mercadoria, ou seja, nas palavras de Nicolau Shevcenko, o programa se “propunha como uma denúncia da lógica consumista do espetáculo por meio de uma antiarte que era ao mesmo tempo um esforço de descentralização, de descolonização e de descondicionamento do cotidiano urbano”<sup>241</sup>. As propostas Situacionistas tinham a ideia de, no mínimo, provocar um estranhamento na banalidade da vida cotidiana e, conseqüentemente, seus princípios, como escreve Cristina Freire<sup>242</sup>, nortearam muitas propostas de arte dos anos 1960 e 1970. Para Cristina Freire:

A intervenção nos meios da comunicação de massas, como os classificados dos jornais, alinha-se a esse programa artístico/revolucionário. No caso da *arte classificada*, este lapso, entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios *non-sense* revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente<sup>243</sup>.

<sup>241</sup> SEVCENKO, N. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: VÁRIOS. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 20.

<sup>242</sup> FREIRE, C. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 142.

<sup>243</sup> FREIRE, C. **Paulo...** *Op. Cit.*, p. 49.

Alguns artistas produziram trabalhos artísticos utilizando o jornal, se apropriando da estética do veículo para produção de réplicas, como é o caso de Yves Klein que, em 1960, criou uma cópia do jornal de Paris *France-Soir*, veiculando nele uma fotomontagem na qual figura seu próprio corpo. O grupo *Fluxus* também produziu várias publicações que apresentavam o *design* do jornal impresso.

Em 1973 Fred Forest iniciou na França, no jornal *Le Monde*, a publicação de páginas em branco que denominou de *Space Media*, o projeto tomava como conceito a máxima de MacLuham: *o meio é a mensagem* e a proposta do artista visava provocar uma reflexão crítica sobre a própria mídia. Fred Forest participou da 12ª Bienal de São Paulo e teve seu trabalho inscrito como “animação de imprensa”, a definição: “utilização dos meios de comunicação de massa a fim de estimular, através de impulsos, a criatividade popular, retornando esta através dos diferentes canais utilizados”<sup>244</sup>.

Mas no Brasil, antes mesmo das proposições de *Arte Classificada* de Paulo Bruscky & Daniel Santiago, pelo menos dois outros artistas já haviam, nos anos iniciais da década de 1970, utilizado a estética do jornal. Em 1970, Cildo Meireles já fazia o que ele denominou de “Inserções em Jornais” (Figura 25), como o texto publicado em forma de anúncio no *Jornal do Brasil* de 13 de janeiro de 1970<sup>245</sup>, o texto dizia: “Área n.º 1 – Gildo Meireles 70”<sup>246</sup>.

FIGURA 25: ÁREA Nº1. CILDO MEIRELES. 1970



Jornal do Brasil, 13 jan. 1970  
Fonte: Hemeroteca digital

<sup>244</sup> Catálogo da 12ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, out. /nov.1973, p. 367.

<sup>245</sup> Fonte: Hemeroteca digital disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/637](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/637).

<sup>246</sup> FREITAS, A. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013, p. 214.

Outro artista que utilizou a mídia impressa nos anos 1970 foi Antonio Manuel, *De 0 às 24 Horas*, comentada no capítulo 1, é, segundo Artur Freitas, uma de suas obras mais notáveis daquela época:

A operação é espantosa: no dia 15 de julho de 1973, um domingo, quem comprasse um exemplar de O Jornal – periódico carioca – também levaria consigo um curioso suplemento cultural de seis páginas: uma proposta artística nomeada *De 0 às 24 Horas* e assinada pelo jovem Antonio Manuel, então um polêmico artista da vanguarda brasileira<sup>247</sup>.

A proposta de julho de 1973 é apenas um exemplo dentre as várias ações em que Antonio Manuel se apropriou do jornal impresso. Isso também é verdadeiro com Cildo Meireles e com Paulo Bruscky & Daniel Santiago. O uso do jornal, como meio ou como obra, aproxima tais propostas artísticas pois, de certa forma, elas possuem elementos que são convergentes, mas também apresentam outros que são divergentes. Um dos primeiros pontos a ser considerado é que, enquanto Antonio Manuel produz efetivamente as páginas da proposta *De 0 às 24 Horas*, diagramando e editando seis páginas do suplemento de *O Jornal*, ou seja, veiculando não apenas sua ideia, mas seu pensamento estético, configurado em uma composição com imagens e palavras fabricada pelo próprio artista. Nesse sentido, tanto Cildo Meireles com suas *Inserções em Jornais* quanto a dupla Paulo Bruscky & Daniel Santiago e a *Arte Classificada*, divergem da produção de Antonio Manuel, pois estes ficaram dependentes da diagramação e edição dos próprios jornais nos quais inseriram suas proposições.

Outro elemento para refletir sobre essas propostas em jornais é a questão do espaço produzido por esses artistas. Cildo Meireles publica a palavra “Área” em suas inserções, palavra que é sinônimo de espaço, Meireles delimita uma área na coluna de Classificados do *Jornal do Brasil*, e toma essa “área” como espaço para uma inserção de arte. Antonio Manuel faz da publicação uma espécie de “inventário de outras obras do próprio artista” fazendo com que a publicação funcionasse como exposição e, ao mesmo tempo, como catálogo de arte, porque, segundo Artur Freitas, *De 0 às 24 Horas*, de algum modo, é fruto da exposição individual do artista que seria

---

<sup>247</sup> *Idem*, p. 171.



inaugurada no dia 13 de julho de 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas que fora cancelada <sup>248</sup>.

Freitas lembra que “Em partes, a ideia de uma exposição como obra ou vice-versa já estava no horizonte de possibilidades estéticas das vanguardas”. Mas, de qualquer modo, há também na proposta de Antonio Manuel a criação de um espaço, que em alguns momentos é autorreferente. O espaço do próprio jornal servindo de espaço para a arte, assim como em Cildo Meireles, mas em outros, quando visto como catálogo, aponta para fora do jornal, para uma exposição de obras de arte em um museu ou galeria, exposição, aliás, que não aconteceu.

Em *Arteaeronimbo* a equipe Paulo Bruscky & Daniel Santiago enviam um texto para o jornal, nele uma proposta artística que carrega a ideia de uma exposição. Num primeiro momento a proposta pode soar como um convite para uma exposição de fato, ou seja, pode dar ares de que aponta para fora do texto, mas logo se percebe que não há exposição de arte fora daquele espaço do jornal. Ali exposta está apenas uma ideia, um projeto de exposição que busca por alguém que possa realizá-lo. Mas ironicamente, o espaço criado é no próprio jornal como meio para veicular o que se coloca como um projeto de arte. Jornal como suporte para o projeto que tem ares de publicidade, de sonho, de devaneio. Projeto que, na arte conceitual, seria a própria obra de arte, independente da efetivação do projeto que, no caso, seria colorir nuvens no céu do Recife.

Outro caso de proposição que apareceu em jornal ocorreu em Curitiba. Se Bruscky e Santiago propunham colorir nuvens no céu de Recife, Luiz Carlos Rettamozo, em Curitiba, propunha amarrar um museu. Segundo Rosane Kaminski, a proposta de Rettamozo foi veiculada no jornal *Diário do Paraná*, em março de 1976. Em nota, Kaminski transcreve a notícia publicada no jornal que dizia que o artista Rettamozo amarraria com barbante o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, associando o barbante como elemento de censura, a notícia é dada como se o artista fosse realmente realizar a proposta, mas segundo Rosane Kaminski, “a obra não foi realizada”<sup>249</sup>, nesse sentido, a proposta de Rettamozo seria semelhante à *Arteaeronimbo*.

---

<sup>248</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>249</sup> KAMINSKI, R. **Imagens de revistas curitibanas**: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2003, p. 149.

Assim, outro ponto de convergências dessas inserções nos jornais, seria seu funcionamento como *tática* artística diante da *estratégia* repressiva do governo militar que se agravou após o Ato Institucional nº 5. *Estratégias*, escreve Michel de Certeau são:

ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros.<sup>250</sup>

Se as *estratégias* são próprias dos poderes instituídos que buscam atuar gerindo através de um *lugar*, que é uma ordem dele próprio, as relações de força daquilo que é externo ao *lugar*, alvos ou ameaças, a *tática* seria a ação que acontece justamente na ausência de um próprio, e atua no *lugar* mesmo da ordem imposta. Nas palavras de Michel de Certeau:

A tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Bülow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.<sup>251</sup>

Se através do AI-5 a censura agia como *estratégia* sobre a imprensa, regulando o que podia ou não ser publicado, a *tática* das publicações artísticas nos jornais foi, vista por esse ângulo, astuciosa. Michel de Certeau escreve que “a tática é a arte do fraco” em relação ao *lugar*. Ela é determinada pela falta de um poder, ao contrário da *estratégia* que se organiza através da demanda de um poder. A *tática* é arte que se introduz de modo não esperado, de surpresa, assemelhando-se nesse sentido, à ironia e ao chiste. A *tática* “combina elementos audaciosamente reunidos

<sup>250</sup> CERTEAU, M. de. **A invenção...** Op. Cit., p. 102.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 100.

para insinuar o *insight* de outra coisa na linguagem de um lugar e para atingir o destinatário. Raios, relâmpagos, fendas e achados no reticulado de um sistema.”<sup>252</sup>. As *Inserções em Jornal* de Cildo Meireles, *De 0 às 24 Horas* de Antonio Manuel e *Arte Classificada* de Paulo Bruscky & Daniel Santiago, ou mesmo a ideia de amarrar o Museu de Retnamoço, trazem a característica de serem como fendas no reticulado formado pelos conteúdos que compõem o jornal impresso.

Em *Arteaeronimbo* Paulo Bruscky & Daniel Santiago veiculam um conteúdo que funciona, inclusive, ironicamente contra o próprio sistema de comunicação impressa. Pois o anúncio *Arteaeronimbo* subverte um sistema de comunicação que possui uma prática instituída e legitimada. De modo astuto e esperto, a publicação artística dribla alguns filtros do próprio jornal que, de modo geral, diante de alguns contratos sociais, possui certa credibilidade em relação àquilo que publica, para veicular um anúncio que é uma proposição artística. Novamente, um ato artístico que se configura como um desvio.

*Arteaeronimbo*, de 1974, é um bom exemplo da *tática* de utilização do jornal para a publicação de anúncios com propostas artísticas, mas não é o único. Ainda na década de 1970 e mesmo nas décadas seguintes, junto com Daniel Santiago ou sozinho, Paulo Bruscky publicou vários outros anúncios. São exemplos: *Composição Aurorial* (1976), anúncio de certo modo semelhante à *Arteaeronimbo*. Nele Bruscky e Santiago buscam por alguém para patrocinar o projeto de “expor uma aurora tropical artificial colorida”; *Máquina de Filmar Sonhos* (1977) é um anúncio de venda de um “projeto de uma máquina de filmar sonhos”; *Remédio Brusckyano* (1977) expõe a fórmula de uma espécie de medicamento contra a falta de imaginação, inteligência e criatividade.

Esses anúncios em jornais recebem da dupla Paulo Bruscky & Daniel Santiago, como já foi comentado, uma espécie de rótulo. Eles denominam essas ações de *Arte Classificada*, nome que insere as *táticas* em jornais em uma espécie de categoria artística, ainda que em uma categoria criada pela própria dupla. Chamar suas publicações em jornais de *Arte Classificada* cria uma categoria para o tipo de ação – publicação de anúncios de caráter artístico nas colunas de classificados de jornais de grande circulação. A categoria criada, ou melhor, o título dado, possui também uma condição semântica bem-humorada. É denotativo, pois fala de um tipo

---

<sup>252</sup> *Idem*, p. 101.

de arte veiculado nos classificados, então, *Arte Classificada*, mas é conotativo, pois *Arte Classificada* também remete a um tipo de arte que foi analisada, estudada, delimitada e, por fim, aprovada como arte, ou melhor, como um tipo de arte, e talvez mais do que isso, foi classificada, portanto, aprovada e não o inverso, ou seja, desclassificada e reprovada.

A classificação é ato comum dentro do estudo e da história da arte, há uma classificação inclusive neste estudo. Os objetos artísticos podem ser classificados pela linguagem ou pela mídia que utilizam: pinturas, esculturas, desenhos, gravuras etc., por estilo, por períodos, por escolas etc. Talvez o ato de inserir as coisas em categorias, colocá-las em caixinhas, seja, como escreve Michel de Certeau, um modo de “assimilar a alteridade” <sup>253</sup>, dar nome classifica e, por conseguinte, atribui um lugar. Mas a classificação, ensina Certeau, também imprime a ideia de produto fabricado e que tem, portanto, métodos e regras.

Contudo, considerando que Paulo Bruscky parece ter apreço por jogos de palavras, sobretudo pela ambiguidade, ou melhor, pela polissemia, é interessante pensar que o batismo do tipo de ação nos jornais vem dos próprios artistas, embora isso nem sempre aconteça. Considerando a presença da ironia, o nome dado ao tipo de ação artística nos jornais, *Arte Classificada*, leva a crer que não se trata de uma categorização que imprimiria certa fórmula, modelo, métodos e regras para as ações na mídia impressa, o nome parece parodiar a própria ideia de considerar algo como arte ou não.

O significado de criar uma espécie de categoria artística, para usar essa ideia, não parece ser único. *Arte Classificada* ironiza a própria ideia de definição e de julgamento do que é arte e, mais do que isso, do que é boa arte. Há na “categoria criada” uma brincadeira, um jogo dentro do jogo, é astúcia de Bruscky e Santiago, chamar de *Arte Classificada* as *táticas* de inserção no jornal. É astúcia irônica promover com os textos e títulos várias possibilidades de leituras, que pela polissemia são geradoras de emoção. Há prazer em decifrar os vários sentidos e neles perceber a ironia.

Segundo Linda Hutcheon <sup>254</sup> as teorias que envolvem a questão da afetividade envolvida na ironia, em sua maioria, estão relacionadas com a intenção do ironista, mas essa autora propõe que a emoção também seja analisada do ponto de vista do

---

<sup>253</sup> *Idem*, p.186.

<sup>254</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** *Op. Cit.*, p.69.

*intérprete* da ironia, pois a interpretação também produz emoções variáveis: a ironia pode promover sentimentos de prazer (no sentido de diversão) e de dor (casos em que provoca a ira). O prazer sentido em interpretar a ironia pode estar ligado com a satisfação que o interpretador pode sentir ao completar ou resolver alguma incongruência, situação ambígua ou paradoxal. Já segundo os estudos de Freud o prazer adviria do “gasto contraditório de energia, que é ao mesmo tempo reconhecido como desnecessário”<sup>255</sup> e que, por isso, é gerador de prazer. O prazer de elaborar sentido pode ser também relacionado à ideia de participação, o interpretador tomando parte no processo criativo/avaliativo da ironia.

Já o sentimento de ira estaria ligado às atitudes ou aos valores inferidos na locução irônica, e os interpretadores não necessariamente precisariam partilhar ou admirar tais atitudes, mas compreendê-las como irônicas já seria o suficiente para ter a raiva despertada <sup>256</sup>. Coisa que, ao que parece, as propostas de *Arte Classificada* foram compreendidas pela direção do jornal *Diário de Pernambuco* não como geradoras de prazer, mas talvez como perigosas, considerando o momento de censura e inclusive de autocensura que a imprensa, não somente ela, vivia na década de 1970. A direção do jornal proibiu as publicações de Paulo Bruscky & Daniel Santiago, isso é descrito no artigo denominado *Desclassificados* da Revista Veja de 27 de julho de 1977, alguns excertos do texto:

(...) o Diário de Pernambuco entremeou bizarras mensagens a seus anúncios classificados (...) Geralmente assinadas por Daniel Santiago e Paulo Bruscky, jovens literatos locais, as intrigantes mensagens acabariam sendo proibidas, dia 18, pela perplexa direção do jornal, que alegou, não sem alguma razão, “o emprego de linguagem dúbia”. A proibição ocorrida no momento em que mais um anúncio (“a gente vive sorrindo, mas paga caro”) chegava ao balcão do jornal, foi sentida por Bruscky e Santiago como um golpe desferido contra o seu movimento “Arte Classificada” – criado, segundo eles, para “furar a panelinha das páginas literárias e para oferecer um novo tipo de opção ao leitor de classe média” <sup>257</sup>.

Apesar da proibição em julho de 1977, vale lembrar que a ação, ou melhor, a *tática* de veiculação de propostas artísticas na mídia impressa durou pelo menos 3

---

<sup>255</sup> FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). In: FREUD, S. **Obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de C. Magalhães de Freitas e Isaac Izecksohn. Rio de Janeiro: Delta. v.V, 1959, p.174.

<sup>256</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** Op. Cit., p.70.

<sup>257</sup> Desclassificados. **Veja** São Paulo: Editora Abril, 27 jul. 1977, p.122.

anos nos classificados do *Diário de Pernambuco*, o que demonstra, de um lado, certa astúcia dos artistas e, de outro, a ausência de rigorosidade no controle da instituição ou da censura sobre aquilo que era publicado. Essa “falha” da censura ou da autocensura seria justificável porque, talvez, até 1977 a direção do veículo não houvesse percebido nas publicações de anúncios pagos ao jornal “o emprego da linguagem dúbia”, ambiguidade essa que era presente desde *Arteaeronimbo* em 1974, ou, talvez, porque não tenha se dado conta, até 1977, que anúncios pagos ao jornal eram propostas artísticas.

#### 4.2 Arte correio: considerações sobre uma rede

Em se tratando de veículos de comunicação, os jornais não foram os únicos a receber interferências artísticas de Paulo Bruscky. A instituição e os regulamentos do sistema de comunicação por cartas também foram meios, talvez alvos, de ações do artista. Se ele considerava a produção de *Arte Classificada* como “um novo tipo de opção para o leitor de classe média”, como veiculou a Revista Veja, ele também afirmava sua postura “anti-burguesia” e “antissistema” com a declaração sobre a denominada *Arte Correio*:

A Arte Correio (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte Postal, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ísmo”, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos, e as razões são simples: anti-burguesia, anti-comercial, anti-sistema etc. <sup>258</sup>.

Transgredindo o sistema de comunicação por correspondência para veicular arte fora dos sistemas tradicionais e construir uma rede de trocas e diálogos com artistas do mundo todo, a arte correio, se confirmou como uma prática artística entre as décadas de 1960 e 1970, justamente na avalanche de novas proposições artísticas da chamada arte conceitual. Com a inclusão de palavras e imagens sobre papéis, envelopes, cartões-postais etc., obtidos inclusive através de colagens e carimbos, os artistas da arte correio propunham examinar os funcionamentos de práticas cotidianas e os sistemas que regulam algumas dessas práticas – o político e o cultural, por exemplo. Transformando suas investigações em comunicação, trocavam informações

<sup>258</sup> Excerto do texto *Arte Correio* escrito por Paulo Bruscky em 1976. Texto completo em anexo.

com seus pares, mantendo não um eixo, mas um emaranhado de ações relacionadas à transmissão de ideias conectadas com a vida, a arte e a sociedade.

Não descolada de proposições artísticas anteriores, a arte correio traz resquícios de práticas presentes já nos movimentos das chamadas vanguardas históricas, principalmente do Dadaísmo e do Futurismo. Porque mesmo que integrantes desses movimentos artísticos não tenham dado um nome específico para a prática, além de dar um tratamento diferenciado para palavras, letras e sinais tipográficos, utilizava os serviços de postagem para completar com selos e etiquetas oficiais alguns postais nos quais faziam desenhos, pinturas e colagens.

As contribuições dadaístas vêm, principalmente, de Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. No primeiro caso, tanto com a ideia de composição com “retalhos da existência”, as *assemblages* e *collages*, quanto com às interferências que Schwitters fez em postais contendo imagens de algumas de suas obras destruídas no período da guerra com a intenção de preservá-las. Já Duchamp teria contribuído, pensando uma busca histórica da prática, quando enviou para seus mecenas uma série de 14 postais ainda na segunda década do século XX, ou ainda quando enviou para seu cunhado um telegrama onde escreveu uma frase sem tradução: PEAU DE BALLE ET BALAI DE CRINI.

Ludmila de Britto escreve que o norte americano Ray Johnson é considerado o “pai fundador da mail art” <sup>259</sup>, mas talvez o título se deva ao fato de Johnson ter criado a *New York Correspondence School Of Art* (Escola de Correspondência de Arte de Nova Iorque) uma espécie de paródia da *New York School* (Escola de Nova Iorque). Na dissertação de mestrado sobre a rede de arte postal dos anos 1970 e 1980, Andrea Paiva Nunes comenta que a formação da rede de arte postal tem algumas de suas raízes em Ray Johnson. Este artista, na década de 1970, além de não colocar seus trabalhos à venda no mercado de arte e os enviar para seus pares através de correspondências, também utilizava cartas e cartões nos quais veiculava por meio de colagens e desenhos distorcidos de símbolos reconhecidos pela sociedade, comentários bem-humorados sobre relações sociais e artísticas<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> BRITTO, L. da S. R. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009, p. 116.

<sup>260</sup> NUNES, A. P. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004, p. 68.

Com grande importância para pensar a prática na arte por correspondência são *Fluxus* e *Gutai*, coletivos de artistas que utilizaram os serviços postais para trocar informações e ideias com artistas de todo mundo, foram essenciais para a construção, nas décadas de 1960 e 1970, de uma rede mundial de intercâmbio por correspondência.

O *Fluxus* foi uma espécie de coletivo de artistas de vários lugares do mundo, mas não exatamente um grupo, na realidade, como explica Andrea Paiva Nunes <sup>261</sup>, a coletividade funcionava no sentido de que “artistas realizavam ações sob este nome” que foi proposto por George Maciunas em 1961, por ocasião da publicação de uma revista. Em 1962 iniciou o que poderia ser chamado de atuação do *Fluxus*. Os artistas que participavam da rede “Fluxista” apresentavam uma produção com conteúdo político e social, contestavam a instituição arte através de *performances*, *body-art*, filmes, publicações e arte postal. Tiveram grande impacto na arte dessas décadas. Experimentando e misturando cotidiano e arte de forma bem-humorada e efêmera, buscaram fugir das convenções artísticas e valorizar as trocas e a criatividade coletivas <sup>262</sup>.

O *Gutai* foi um grupo que surgiu no Japão no pós II Guerra Mundial. Os artistas desse coletivo também utilizavam várias linguagens como a *performance* e o *happening*. Misturando elementos das artes visuais, da música, do teatro e da dança os artistas vinculados ao *Gutai* expunham algumas características fundamentais da arte naquele momento: “a experimentação do corpo como matéria e a criação de eventos com ênfase no processo e em detrimento do produto” <sup>263</sup>. O *Gutai*, segundo Andrea Paiva Nunes <sup>264</sup>, de certo modo, não tinha uma grande preocupação política, mas sua produção foi fundamental para expandir a noção de campo artístico, além disso, contribuiu muito com a rede de arte postal através da troca de informações sobre suas experiências.

Paulo Bruscky é considerado um dos pioneiros na arte correio brasileira. Talvez a sua efetividade na rede de arte postal se deva ao fato de Bruscky ser, como explica Cristiana Tejo, um artista multimídia, nascido e estabelecido no Recife (PE), o que corresponderia, segundo esta autora, a uma periferia artística, isso se for

---

<sup>261</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>262</sup> FREIRE, C. **Paulo...** *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>263</sup> BRITTO, L. da S. R. de. *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>264</sup> NUNES, A. P. *Op. Cit.*, p. 68.



considerando o eixo da efervescência cultural brasileiro, naquele momento (décadas de 1970), as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro <sup>265</sup>.

A inserção de Paulo Bruscky na rede postal, ou o seu “engajamento”, aconteceu no início da década de 1970, época em que o Brasil e alguns países da América Latina passavam por sistemas ditatoriais que impunham repressão à liberdade de expressão. Julio Plaza comenta que, a adesão à arte correio tornava o artista um “*Brother in Mail*”, pois a estrutura da rede de arte por correspondência, ou *Mail Art*, não era (não é) hierárquica, ou melhor, nas palavras de Plaza: “a ideia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para inclusão na comunidade. Por esse motivo Plaza considera a participação na rede de arte postal um tipo de “engajamento”, isso no sentido amplo do termo, ou seja, no sentido de comprometimento pessoal com a troca de correspondências e não no de resistência política<sup>266</sup>.

Para pensar a rede, vale citar alguns artistas latino-americanos que também aderiram à prática, entre eles, Edgardo Antonio Vigo e Horácio Zabala, da Argentina e Clemente Padín do Uruguai, para quem a arte postal não era uma poética em si, mas uma importante tática que possibilitava a circulação dos trabalhos de arte para além da censura <sup>267</sup>.

Em relação à participação dos artistas latino-americanos, Bruscky se posicionou dizendo que “A América Latina tem um papel importantíssimo no movimento de Arte Correio. A América do Sul e uma parte da América Central, claro, recorrem a esse meio pela própria circunstância política de isolamento” <sup>268</sup>.

Para Cristina Freire, o uso dos correios para o envio de trabalhos é uma prática comum desde a década de 1950, quando poetas utilizavam os serviços para o intercâmbio de textos e poesia. Também antes, com Marcel Duchamp em 1916 e 1921, como visto anteriormente. Certamente essas práticas ainda não se configuravam como arte correio, mas a oportunidade de desviar dos olhares dos poderes instituídos, a facilidade para o intercâmbio de informações artísticas e a possibilidade de participar de uma rede de arte internacional, fomentaram, em certa

<sup>265</sup> TEJO, C. **PAULO BRUSCKY: Arte em todos os sentidos**. Recife: Zoludesign, 2009, p. 9.

<sup>266</sup> PLAZA, J. *Mail Art: Arte em Sincronia*. In: ZANINI, W. **Arte Postal XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, out. /dez. 1981, p. 10 (catálogo da exposição)

<sup>267</sup> FREIRE, C. **Paulo...** *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>268</sup> BRUSCKY, P. Entrevista com Paulo Bruscky. In: FREIRE, C.; Longoni, A. (Org). **Conceitualismos do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, USP-MAC; AECID, 2009, p. 77.

medida, o que foi chamado, na década de 1970, de arte postal. Como explica Ludmila de Britto:

Os correios não são utilizados, portanto, no contexto da Arte Postal, para o mero transporte de obras prontas, como esculturas ou pinturas; o próprio trânsito dos postais, cartas e trabalhos de Arte Correio é fator fundamental para sua concretização. O percorrer de determinadas distâncias faz parte da construção dessa rede colaborativa; mais uma vez fica clara, conseqüentemente, a ênfase depositada no processo artístico em detrimento de produtos prontos, fato que reafirma o caráter anti-mercadológico dos trabalhos dessa natureza <sup>269</sup>.

As empresas de correios, mesmo que inconscientes, tiveram papel de difusores de arte, enquanto que os museus e galerias eram instituições questionadas por alguns artistas, “na arte postal, o correio passa a ser o suporte privilegiado da rede”<sup>270</sup>. Substituindo o valor da exposição de arte pelo da circulação de conceitos, oscilando entre uma produção local e global, possibilitando o trânsito da arte fora do circuito oficial (galerias e museus), a arte correio foi uma saída muito importante para a comunicação entre artistas de países que viviam ditaduras, principalmente pela oportuna característica de possibilitar a formação de redes <sup>271</sup>. Para Paulo Bruscky, a arte correio “surtiu como um veículo para unir pessoas do mundo todo que trabalhavam no mesmo segmento”<sup>272</sup> e esse seria um dos pontos importantes da produção dessa arte alternativa às práticas estabelecidas.

A constituição de rede foi uma maneira que os artistas, principalmente brasileiros e latino-americanos que estavam fora dos grandes centros da arte, ou seja, fora da Europa e dos Estados Unidos, encontraram para trocar informações e fazer circular obras com características conceituais. Na arte correio tudo é conteúdo, toda proposta que entra no fluxo da rede é arte, seria como um veículo dentro de outro veículo. Criticando a cultura como atividade econômica e propondo a informação como processo, a “ação anartística”, como adjetivou Julio Plaza, construiu redes internacionais de grupos afins, promovendo uma forma de descentralização de parte da produção de arte, principalmente, na década de 1970.

<sup>269</sup> BRITTO, L. da S. R. de. *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>270</sup> FREIRE, C. **Poéticas do processo** *Op. Cit.*, p.76.

<sup>271</sup> FREIRE, C. **Arte Conceitual**. *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>272</sup> BRUSCKY, Paulo. Entrevista com Paulo Bruscky. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (Org). **Conceitualismos do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, USP-MAC; AECID, 2009, p. 77.

Muito da arte produzida nas décadas de 1960 e 1970 é fruto de variada experimentação dos novos meios de reprodução daquele momento, um exemplo é a máquina fotocopadora, com a qual a reprodução se tornou mais rápida e acessível. Assim, a *Mail art*, como prefere Julio Plaza, é “uma estrutura espaço temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional [...] nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens”<sup>273</sup>.

Com a rede de arte correio, os artistas constituíam um novo espaço para a arte. Um espaço que não é físico, mas temporal e caracterizado pelo movimento, pelo trânsito de informações que atravessa o plano físico e geográfico, a rede de arte correio é, por assim dizer, um não lugar para a arte. Caracterizada pela diversidade de artistas participantes e pela numerosa quantidade de trabalhos: postais, livros de artista, publicações artesanais, envelopes, fotocópias, cartas etc., essa atividade processual que se apropriou dos serviços institucionais dos Correios”, como explica Walter Zanini, pode ser entendida como:

Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativíssimo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a arte postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transtornada<sup>274</sup>.

Com uma forte aderência de artistas do mundo todo, ainda mais por poder veicular conteúdo político - principalmente na América Latina e no Leste Europeu, locais que viviam sob sistemas repressivos - refletindo as questões vividas pela sociedade nas décadas de 1960 e 1970, a arte postal se configurou como uma estratégia artística “dialógica”. Para Walter Zanini, a arte correio é do domínio dialógico interindividual que providenciava liberdade de pensamento e exposição de ideias, ou seja, liberdade de produção artística diante de contextos repressores, justamente por ser oposta à comercialização e acontecer entre indivíduos membros de um grupo de trocas e prioritariamente fora do circuito oficial (galerias e museus).

---

<sup>273</sup> PLAZA, J. *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>274</sup> ZANINI, W. **Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out. /dez. 1981, p. 7.

Paulo Bruscky foi um “mailartista” muito ativo, para usar a denominação de Julio Plaza, artista que escreveu que o artista da arte postal estava “mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir com o mundo do que na manipulação de objetos”<sup>275</sup>. Desse modo, compactuando com as ideias da arte conceitual, desapegado do foco de conceber um objeto artístico tradicional e evidenciando na obra o conceito que veiculava, Bruscky pretendia subverter os sistemas mercadológicos da arte, tecendo redes de trocas e favorecendo um sistema artístico paralelo ao sistema oficial.

A relativa liberdade de trânsito de obras conceituais proporcionada pelo sistema de correios permitiu que Bruscky concebesse obras que questionavam o funcionamento do próprio sistema postal, testando os limites da instituição e ironizando as brechas das leis que regulamentam os serviços de postagem nacional e internacional. É bom lembrar que algo semelhante a um teste comunicativo ou de limites já havia sido realizada com os jornais.

#### 4.3 Ação de postagem: *PostAção*

Em 1975, Bruscky realizou uma ação postal que denominou de *PostAção*. Nessa ação, o artista produziu um envelope de 1,80m de comprimento por 0,90m de largura, contendo uma carta de 5m de comprimento. Com a ajuda de alguns amigos, Bruscky saiu carregando o grande envelope pelas ruas do Recife até a sede dos correios da cidade. A enorme carta movimentou os olhares de alguns curiosos que acompanharam a ação.

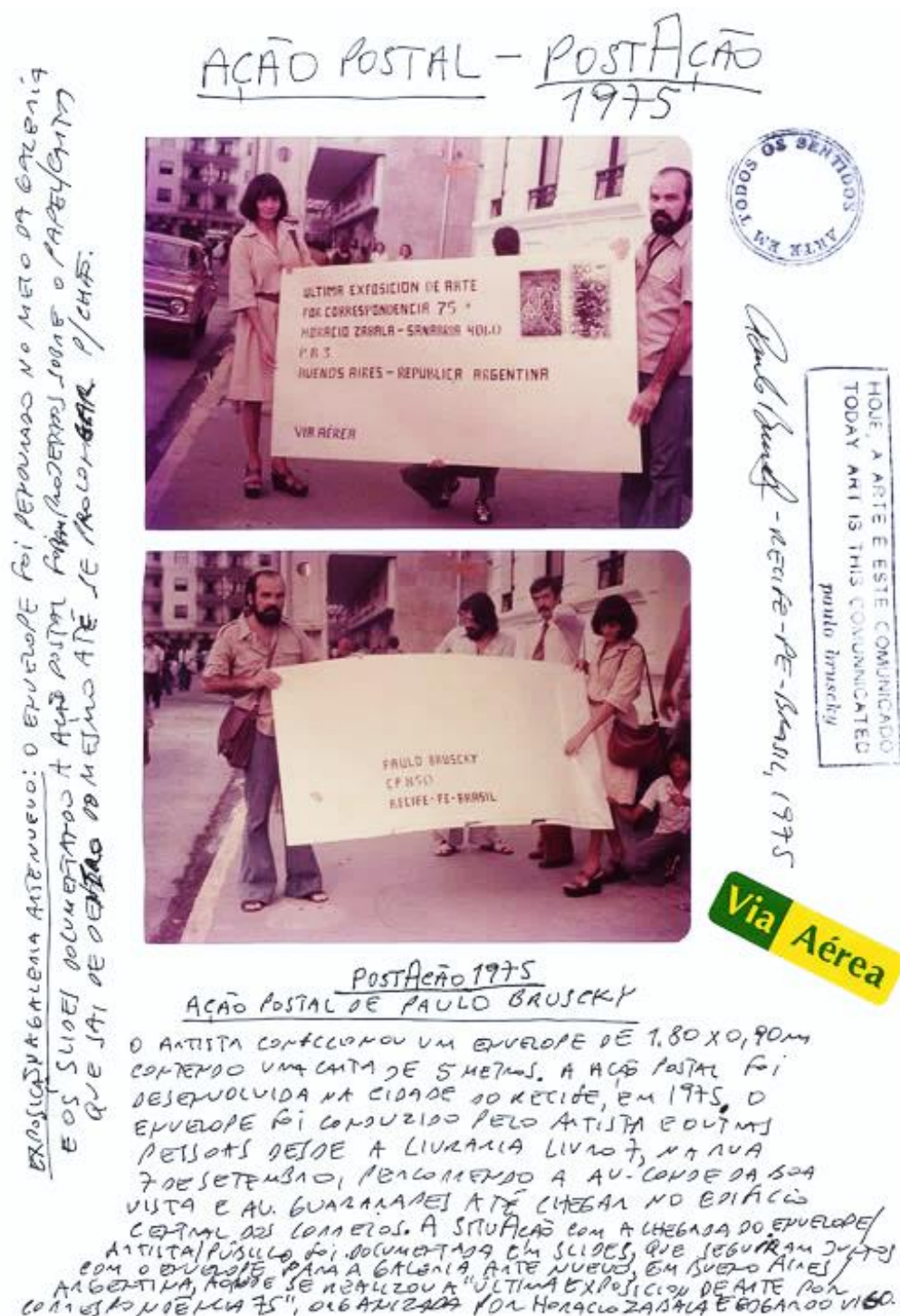
A correspondência teve como destino a Argentina, o endereço a “Ultima exposicion de arte por correspondência 75”, realizada por Eduardo Antonio Vigo e Horácio Zabala, na Galería Arte Nuevo de Alvaro Castagnino, em la Plata. Essa foi a primeira exposição de arte correio na Argentina e aconteceu pouco antes de a ditadura militar ser instaurada no país<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> PLAZA, J. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>276</sup> A arte postal teve grande importância no sentido de liberdade de expressão porque, durante a década de 1970, grande parte da América Latina já vivia ou passaria a viver sob ditaduras. Por exemplo, o Paraguai desde 1954, O Brasil desde 1964, o Uruguai desde 1973, e a Argentina sofreu o Golpe em 1976.

FIGURA 26: POSTAÇÃO. PAULO BRUSCKY, 1975



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, Arquivo, Utopia. p.148

Toda a ação de Bruscky foi documentada em diapositivos e enviada junto com a enorme correspondência para a Argentina. Na exposição, a correspondência foi aberta e as imagens da ação de postagem realizada em Recife – o carregamento da carta pelas ruas da cidade - foram projetadas sobre a carta e o envelope de *PostAção* (Figura 26). O artista fez a descrição da ação em um suporte de papel com imagens fotográficas, texto e carimbos, como pode ser notado na imagem anterior, a descrição:

PostAção 1975 / Ação Postal de Paulo Bruscky / O artista confeccionou um envelope de 1,80 x 0,90 m contendo uma carta de 5 metros. A ação postal foi desenvolvida na cidade do Recife, em 1975. O envelope foi conduzido pelo artista e outras pessoas desde a livraria Livro7, na rua 7 de setembro, percorrendo a Av. Conde da Boa Vista e Av. Guararapes até chegar no edifício central dos Correios. A situação com a chegada do envelope/artista/público foi documentada em slides, que seguiram juntos com o envelope para a Galeria de Arte Nuevo, em Buenos Aires / Argentina. Aonde se realizou a “Última exposicion de arte por Correspondência 75”, organizada por Horácio Zabala e Edgardo Vigo. / Exposição na Galeria Artenuevo: o envelope foi pendurado no teto da galeria e os slides documentando a ação postal foram projetados sobre o papel/carte que sai de dentro do mesmo até se prolongar p/ chão.

Além de fazer um intercâmbio de arte entre o Brasil e a Argentina, Bruscky avaliava os limites dos serviços dos Correios, pois a enorme dimensão da correspondência de *PostAção* é muito distante dos tamanhos padronizados de envelopes comuns. Mas naquele momento não havia nenhuma regra específica que delimitasse as proporções das correspondências ou alguma cláusula que impedisse o envio de uma carta tão grande. Embora não houvesse impedimento para o envio de correspondência tão fora dos parâmetros habituais, a postagem não aconteceu sem negociações, é o que conta Cristina Tejo no catálogo da exposição sobre arte correio realizada no Centro Cultural Correios, em Recife, em 2011.

O envelope é como uma grande ampliação de um de tamanho menor. As frases são dispostas como comumente se usa: em primeiro lugar o destinatário: Última Exposição de Arte por Correspondência 75 – Horácio Zabala; depois o endereço: Sanabria 4060 PB 3; cidade: Buenos Aires; país: República Argentina. O remetente segue o mesmo padrão: Remetente: Paulo Bruscky; caixa postal: 850; cidade: Recife; estado: PE; país: Brasil. No lado correspondente ao destino da correspondência pode ser lido a frase: “via aérea” e dois selos enormes, compatíveis com o tamanho da carta, e uma imensa marca de carimbo. Paulo Bruscky contou em entrevista para

Cristina Freire<sup>277</sup> que o selo foi ampliado fotograficamente e que dentro do envelope continha a carta feita em papel de rolo.

Em *PostAção*, Paulo Bruscky demonstra sua jocosidade e uma sutileza ambígua e irônica. Não é sutil ao carregar o enorme envelope pelas ruas da cidade, mas é ao usar as pequenas brechas encontrada nos sistemas – neste caso no sistema dos correios brasileiros - para agir *taticamente*. *Tática* que, segundo Michel de Certeau, é astuta e hábil na utilização das ocasiões<sup>278</sup>. A ocasião é a desorientação da instituição dos Correios frente aos acordos da Convenção da União Postal Universal e os decretos leis estabelecidos por ela que permitiam interpretações sobre limites, dimensões e pesos das correspondências<sup>279</sup>.

A proposta se aproxima do que Linda Hutcheon chama de ironia lúdica, ironia que soa como brincadeira infantil, são “provocações benevolentes, associadas com o humor e a espirituosidade” <sup>280</sup>, mas pode soar como uma atitude irresponsável, vazia e mesmo tola por aqueles que não a compreendem. Assim, pode ser vista banalizando a seriedade, pois a função lúdica da ironia tem estreita relação com a ideia de combate ao sério e solene. Nesse sentido a *PostAção* de Bruscky é também uma sátira ao bom senso, a proposta é sem dúvida exemplo do bom humor do artista e sua forma pouco ortodoxa de questionar os limites dos sistemas de comunicação.

---

<sup>277</sup> FREIRE, C. **Paulo...** *Op. Cit.*, p.149.

<sup>278</sup> CERTEAU, M. de. *A Invenção...* *Op. Cit.*, p.102.

<sup>279</sup> O Decreto-Lei nº 544, de 18 de abril de 1969 aprova os atos do XV Congresso da União Postal Universal de julho de 1964. O texto da Convenção da União Postal prevê limites para a dimensão de correspondências: Para cartas a dimensão máxima é a seguinte: “comprimento, largura e altura somados: 90 cm, sem que a maior dimensão possa exceder a 60 cm. Em rôlo: comprimento somado ao dobro do diâmetro: 104 cm, sem que a maior dimensão exceda 90 cm. Peso: 2kg” já objetos “impressos” possuem os limites de dimensão “como para as cartas”, mas o peso pode variar até 10 kg. No Decreto nº 75.827 de 9 de junho de 1975, que promulga os atos da União Postal das Américas e Espanha, 1971, o artigo 16 - Peso e Dimensões traz o seguinte texto: “Os limites de peso e as dimensões dos objetos de correspondência serão os mesmos estabelecidos na Convenção Postal Universal, com exceção dos impressos, cujo peso máximo pode ser fixado em 10 quilogramas. Poderão ser aceitos impressos de peso maior, se houver acordo entre as Administrações.

<sup>280</sup> HUTCHEON, L. **Teoria e política...** *Op. Cit.*, p. 78.

#### 4.4 Sem Destino

Outra ação que acontece no sentido de questionar o próprio funcionamento das organizações de postagem é a proposta *Sem Destino* (Figura 27). A proposta, iniciada em 1975, é semelhante as *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, (1970) de Cildo Meireles<sup>281</sup>, pois “não é exatamente um objeto com margens precisas, mas uma proposta de ação, uma estratégia pragmática”<sup>282</sup>, considerando o uso das palavras *estratégia* e *tática* por Michel de Certeau, a ideia de *tática* é mais condizente com a ação de Paulo Bruscky, assim o artista usa uma *tática* pragmática, mas como parte de uma ideia mais ampla que é a arte correio.

A ação que durou oito anos se constituía no envio de correspondências para vários artistas da rede postal da qual Bruscky fazia parte, brasileiros e estrangeiros. Dentro das correspondências enviadas para destinatários específicos havia outra correspondência, já selada, tendo inscrito de um lado do envelope o endereço do remetente, o próprio Paulo Bruscky, e do outro lado do envelope, ao invés de haver um endereço de destino, havia escrito ou carimbado as palavras “Sem Destino” ou em inglês “*unknown destination*”. Como explica o artista: “imprimi alguns envelopes sem destino no lugar do destinatário e no remetente meu endereço... queria questionar a própria burocracia dos correios... não achando o destinatário a carta voltará ao remetente”<sup>283</sup>. A proposta continha também um sentido metalinguístico, já que a própria correspondência continha em si a explicação de seu funcionamento.

Em termos operacionais, a proposta de Bruscky é semelhante às *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles, assim como *Arte Classificada* também se aproximava das *Inserções em Jornais* também de Cildo Meireles, mas com pelo menos uma importante diferença: ao invés de retirar objetos de seu ciclo normal, inserir elementos gráficos e devolvê-los ao mesmo circuito, como aconteceu nas *Inserções* de Cildo Meireles, Bruscky promove a inserção de objetos, as correspondências, em um circuito institucional que presta serviços, os Correios.

---

<sup>281</sup> Segundo Artur Freitas, *Projeto Coca-Cola* “não é exatamente um objeto com margens precisas, mas uma proposta de ação, uma estratégia pragmática bastante simples que se dispõe em três atos: a aquisição de garrafas comuns de Coca-Cola ; a impressão nelas de mensagens imperativas de teor crítico-ideológico (...); e a devolução dos cascos com suas novas inscrições ao seu meio circulante usual, o comércio. FREITAS, A. **Arte de Guerrilha...** Op. Cit., p. 79.

<sup>282</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>283</sup> BRUSCKY, P. Entrevista para Cristina Freire. In: FREIRE, C. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia.** Recife, Cepe, 2006, p.147



Pensando de modo ampliado e considerando a rede de arte correio como um não local (ou melhor, como um lugar de trânsito, como uma via) para práticas artísticas ele se configura também como, para usar o termo criado por Cildo Meireles, um “circuito ideológico”.

De acordo com uma leitura que Artur Freitas faz do *Projeto Coca-Cola* de Cildo, *Sem Destino* de Bruscky não era uma obra comum e também colocava em xeque “a velha acepção de obra”<sup>284</sup>. Através de um mecanismo que, de algum modo, se assemelha às brincadeiras das crianças quando estas pregam trotes ingênuos para se divertir, a *tática* de Bruscky visava burlar o procedimento de postagem, inserindo no circuito da rede de comunicação postal, com a ajuda de alguns de seus “*Brothers in Mail*”, correspondências em cidades distantes daquela que constava no endereço remetente.

Tal como Cildo Meireles no *Projeto Coca-Cola*, Bruscky usa novamente de uma *tática* para atuar nas brechas do sistema. Se aquele atuou no circuito de envase, distribuição, consumo e retorno das garrafas de Coca-Cola, este agiu nas brechas do serviço institucional de postagem, e nesse sentido, se aproxima da leitura que Freitas faz de *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Bruscky então se configura, tal qual Meireles, como “um propositor de ações auto reflexivas, um operador crítico e anônimo” que, também “contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas”, de certo modo, reagia aos circuitos instituídos, tanto artísticos como comerciais<sup>285</sup>.

A ação de Bruscky, de certa forma simples, aferia alguns limites dos serviços dos correios e, sobretudo, um artigo da União Postal Universal – órgão que regulamenta as postagens internacionais - que prevê a devolução da correspondência ao seu remetente em casos em que o destino da postagem não é encontrado.<sup>286</sup> De

---

<sup>284</sup> FREITAS, A. **Arte de Guerrilha...** *Op. Cit.*, p.81.

<sup>285</sup> *Idem*, p.83.

<sup>286</sup> O artigo nº 62 da Convenção Postal Universal aprovada pelo Decreto-Lei nº544 de 18 de abril de 1969, trata sobre a “Reexpedição ou devolução à origem das correspondências aéreas: “Em princípio, as correspondências aéreas endereçadas a destinatários que tenham mudado de residências serão reexpedidas do novo destino pelos meios de transporte normalmente utilizados para a correspondência não sobretaxada. Esses mesmos meios de transporte serão utilizados para a devolução à origem das correspondências aéreas não distribuíveis e ainda para aquelas que por uma razão qualquer não foram entregues ao destinatário. E o Decreto nº 75.827 de 9 de junho de 1975, que Promulga os Atos da União Postal das Américas e Espanha, 1971, trata no artigo 17 sobre “Devolução dos objetos não Entregues – Os objetos não entregues aos destinatários por qualquer circunstância e que devam ser devolvidos à origem, ficarão isentos de pagamento das taxas postais e, facultativamente, dos direitos aduaneiros.

qualquer modo, a proposta que faz parte da rede de arte correio, ou seja, faz parte de um espaço e de um *circuito ideológico*, entrava no trânsito físico de um sistema que não é o artístico, aproximando a arte da vida social pelo sistema postal.

Se em *Circuitos Ideológicos*, Cildo Meireles “inverteu a equação duchampiana: não carregou produtos industriais para o campo da arte, mas, ao contrário, deslocou propostas de arte para o mundo da indústria”<sup>287</sup>, Bruscky propôs inversão semelhante ao se inserir como parte do circuito para onde as correspondências deveriam retornar, assumindo o papel, metaforicamente, correspondente ao da indústria de refrigerantes, marcando o processo mecanizado de retorno.

Além disso, se Cildo Meireles, segundo Freitas<sup>288</sup>, afirmou que as *Inserções* têm a poética ancorada nas “práticas mais ou menos habituais de ‘correntes de santos’ e as ‘garrafas de naufragos lançadas ao mar’”, é de se pensar na proposta de Bruscky como mensagens *Sem Destinos*, condenadas a perambular entre as agências de correios à própria sorte, salvo se os indivíduos que trabalham nessas agências respeitarem a lei e promoverem o retorno dessas correspondências ao seu remetente.

Irônico, com a frase “*Sem Destino*” carimbada, Bruscky embaça a própria legitimidade concedida ao poder do carimbo institucionalizado, como é o caso daqueles de uso dos correios. O ato de carimbar remete à ideia de que algo foi submetido à verificação, desse modo, o artigo, ou o objeto, é enquadrado, marcado e definido. De uso muito comum nos correios, os carimbos de verificação, validação etc., habitualmente marcam a cidade, o estado, o país e a data de postagem das correspondências. Também indicam o caminho pelo qual a correspondência deve ser enviada, a urgência da mensagem, se é confidencial, se o endereço é ilegível etc.

Semelhante também ao procedimento que faz Cildo quando imprimiu, através de processo serigráfico, nas garrafas de Coca-Cola a mensagem “Inserções em circuitos ideológicos / 1 – Projeto Coca-Cola / Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C.M. – 5-70” empregando a mesma coloração de tinta e fontes semelhantes as que são usadas pela fábrica do produto, embaçando a veracidade do impresso na garrafa, que, como nota Freitas, expõe uma espécie de resumo do projeto artístico. A inscrição “Sem Destino” também expõe, como em

<sup>287</sup> FREITAS, A. **Arte de Guerrilha...** Op. Cit., p.95.

<sup>288</sup> *Idem*, p.88.

*Projeto Coca-Cola* “os elementos pertinentes de uma operação conceitual”<sup>289</sup>. A operação é o próprio questionamento da verificação de que uma correspondência não possui destinatário. O destino seria literalmente o “Sem Destino”, mas que, como previsto na lei, o destino é o próprio remetente.

Importante pensar o local das *práticas*, ou seja, o *espaço* da ação *tática* da arte correio que é implantada na comunicação. A proposta de Bruscky faz um teste de canal, o que, para Julio Plaza, é característica da *Mail Art*, pois, como uma linguagem comunicativa, “a *Mail Art* opera na função fática (que acentua e testa o canal), unida à função expressiva, dando ênfase ao “meio como mensagem “ e ao emissor; o “eu estou aqui” e o “I’m artist” comunicado aos outros” <sup>290</sup>.

Refletindo também sobre quem estava do outro lado, quem conferiu, confirmou, carimbou com local e data de verificação que a correspondência não possuía um destinatário e a devolveu ao seu remetente, no outro lado do teste de canal havia um funcionário das agências dos correios que, possivelmente, não entendeu a brincadeira irônica, ou que se entendeu, certamente não a compreendeu como uma proposta artística, devolvendo o trabalho à rede. O que permitiu que as correspondências *Sem Destino* continuassem em seu curso imaginado pelo artista, que é mesmo o de retorno para ele, assim, os funcionários das agências colaboraram com a complementação da circularidade pretendida.

Bruscky informa que a proposta *Sem Destino* foi realizada entre os anos de 1975 a 1983, e que possibilitou, de forma relativa, a verificação de mais uma lei de postagem, aquela que prevê que nenhuma correspondência poderá ser violada. As correspondências *Sem Destino* começaram a retornar para Bruscky já em 1975, contudo, nem todas retornaram e muitas das que voltaram trouxeram marcas de violação <sup>291</sup>.

Essa constatação de Bruscky indica dois lados da mesma moeda, de um lado que os serviços ofertados pelos correios, naquele momento, em cumprimento às leis postais, devolviam aos remetentes quase todas as correspondências que não encontravam destino. Do outro lado, se quase todas e não todas retornaram, há duas evidências: talvez a primeira a ser pensada é a do não cumprimento da legislação internacional, a segunda é que mesmo que haja um sistema que regulamente e

---

<sup>289</sup> *Idem*, p. 91.

<sup>290</sup> PLAZA, J. *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>291</sup> BRITTO, L. da S. R. de. *Op. Cit.*, p. 118.

controle as correspondências mundiais, a União Postal Universal, existem, além de acordos entre nações e a UPU, vãos e ambiguidades na Constituição que permitem ajustes e desvios de acordo com as administrações dos correios de cada país.

*Sem Destino* é o exemplo de uso de um vão na regulamentação, como o é a proposta *PostAção*. Sem contar que, mesmo que o sistema fosse uno, talvez não houvesse forma eficiente para impedir ações “ilegais”, dadas às previsões constantes na legislação internacional, de ambos os lados do canal. Se, num primeiro momento, a operação de Bruscky se completa quando as correspondências voltam para o remetente, a ação de Cildo, segundo Freitas, irá se completar quando “retorna ao circuito de arte como informação artística”, pois só assim “seus efeitos estético-ideológicos ganham forma alegórica e definitiva” <sup>292</sup>.

Mas não é a construção alegórica, metafórica, que parece importar nessas ações, se a proposta de Cildo Meireles era fazer “da estrutura poética uma ação política” <sup>293</sup> a proposta de Bruscky não parece ser muito diferente, apesar de esta conter, sim, traços de ironia e de brincadeira que pendem para o simbólico, talvez pela inversão provocada pelo sentido muito literal. Literal o suficiente para, em pelo menos uma das correspondências, uma das que foi postada em Nova York, ter sido carimbada logo acima de “unknown Destination” a frase “Returned For Better Address”, ou seja, *Sem Destino* não se configura como um bom endereço, desse modo, é melhor retornar a carta para um endereço melhor.

Com as vistas sobre a imagem de um envelope da ação, a frase *Sem Destino* se abre para a constatação de seu caráter polissêmico e irônico. Uma correspondência sem destino que é parte de um projeto artístico, hoje é sabido, que ironiza o sistema de comunicação por cartas e o sistema de arte. Há também a constatação de que a ação postal, mesmo ao burlar sistemas, mostra que haviam laços entre artistas através da rede de comunicação e que essa rede se configurava como um desvio ao circuito instituído para a arte e que, como *Inserções em Circuitos Ideológicos*, não era apenas uma crítica ao sistema, aos circuitos ideológicos, mas carregava a insígnia da estratégia comunicacional da arte correio.

<sup>292</sup> FREITAS, A. **Arte de Guerrilha...** *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>293</sup> *Idem*, p. 100.

FIGURA 27: SEM DESTINO. PAULO BRUSCKY, 1975 - 1983



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. p. 145

Aqui é retomada uma questão frequente em relação às propostas conceituais. É importante compreender como o circuito de trocas de informações e arte que se estabeleceu entre os artistas, artistas e curadores, artistas e museus, formou uma rede de comunicação, ou melhor, um circuito alternativo para a arte. Mas é também interessante pensar como grande parte das poéticas realizadas durante as décadas de 1960 e 1970, que negavam o circuito oficial da arte, acabaram exibidos e legitimados em espaços oficiais de arte, galerias e museus, transformando propostas conceituais efetivamente em obras e seus propositores / produtores em artistas. Sobre esse ponto, Artur Freitas comenta:

há um desnível evidente entre intenção e efeito, uma falha de proporção que só se vai corrigindo – é um modo de falar – à medida que entendemos o óbvio: que o trabalho foi elaborado não tendo somente em vista os “circuitos ideológicos” em geral, mas sobretudo os “circuitos de arte” em particular, ainda que de uma parcela muito específica destes <sup>294</sup>.

Assim, se o projeto de Cildo Meireles retorna ao meio artístico como obra na exposição *Agnus Dei*, realizada no Rio de Janeiro, *Sem Destino* de Bruscky entra no museu na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, para falar apenas de uma exposição. Nessa circunstância o artista realiza a ação colocando dezenas de envelopes *Sem Destino* em caixas coletoras dos correios na cidade de Recife, como remetente coloca seu nome e o endereço não mais o seu, de Recife, mas o do Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, local da Bienal<sup>295</sup>.

Nas palavras de Bruscky, “a proposta maior era o intercâmbio. O que ficou é a prova disso, não são obras. É claro que tudo termina sendo obra [...] tudo vira obra: se for uma coisa de artista, inevitavelmente vai virar obra” <sup>296</sup>. Como destacou Julio Plaza no catálogo da XVI Bienal:

A *Mail Art* cria um circuito dentro do sistema da arte, ampliando-o, mas não sem contradições. Uma delas é sua penetração e apropriação por outros circuitos, mesmo institucionais. É claro que não é da natureza da *Mail Art* entrar em ritmo de exposição para o grande público: quando isto ocorre a *Mail Art* se satura na experiência do macrogrupo e a informação não é vista de uma forma fragmentária, mas em simultaneidade <sup>297</sup>.

<sup>294</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>295</sup> **Arte Postal XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out. /dez. 1981 (Catálogo da exposição)

<sup>296</sup> BRUSCKY, P. Entrevista com Paulo Bruscky. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (Org). **Conceitualismos do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, USP-MAC; AECID, 2009, p. 77.

<sup>297</sup> PLAZA, J. *Op. Cit.*, p. 9.

Ou seja, a contradição se dá justamente quando as propostas artísticas que se queriam conceituais e questionadoras do sistema hegemônico de arte, voltam para a instituição. *Sem Destino* não é a única proposição de arte correio que retorna ao circuito de arte, assim como as correspondências *Sem Destino* retornaram ao remetente, houveram outras, inclusive na década mesmo de 1970. É o caso da, já comentada neste texto, “Ultima exposicion de arte por correspondência 75”, realizada por Eduardo Antonio Vigo e Horacio Zabala, na Galería Arte Nuevo de Alvaro Castagnino, em la Plata, na Argentina.

Mesmo que recusando a ideia de objeto tradicional, em alguns casos, as exposições não dispensaram a formalidade que vai desde a ocupação de um espaço físico - mesmo que em muitos casos não fossem propriamente galerias de arte ou museus – até a presença de uma curadoria para pensar a mostra e textos críticos veiculados durante e após as exposições. Como o próprio catálogo da XVI Bienal de São Paulo. Por isso, é preciso pensar de que forma tais propostas conceituais puderam e podem ser apreendidas se justamente se deram em condições alternativas. Como é o caso de *Sem Destino* e também de *Inserções* de Cildo Meireles. Freitas escreve que “apresentada no interior de uma galeria de arte, a obra, enquanto visualidade de um processo elaborativo, só poderia referir-se ao princípio ativo dos tais “circuitos ideológicos” à exata medida que deles se afastasse” <sup>298</sup>.

Ou seja, se Cildo preparou uma nova ideia para apresentar um trabalho que referia-se ao projeto ideológico, mas que não era propriamente uma *Inserção*, Bruscky modificou a sua prática alterando, não só o destino de suas correspondências ao mudar o endereço do remetente para “Parque Ibirapuera”, como também a operação, pois ele mesmo, a partir de sua cidade, colocou as correspondências nas caixas coletoras dos correios tendo em vista o envio para a Bienal, retirando a circularidade da proposta. O desvio do “destino”, por assim dizer, também era subvertido de forma circular de envio e retorno para uma linha reta, que teve um local de partida e outro local de chegada. Abstraindo o sistema de circulação, como escreveu Freitas sobre a proposta de Cildo, para “tornar visível, esteticamente visível, uma proposta que remontava justamente à invisibilidade das (no caso de Cildo) relações econômicas” <sup>299</sup>, ideia que também pode ser estendida ao trabalho de

---

<sup>298</sup> FREITAS, A. **Arte de Guerrilha...** *Op. Cit.*, p.104.

<sup>299</sup> *Idem, ibidem.*

Bruscky, posto que *Sem Destino* questionava justamente o funcionamento dos serviços oferecidos pela empresa dos correios.

Se Cildo Meireles declarou que “A sequência das garrafas em foto ou exposta no museu não é o trabalho”<sup>300</sup>, também Bruscky, como já comentado, negava o trabalho como objeto artístico. Tendo como base as considerações de Artur Freitas, se o trabalho de Cildo de um lado “denunciava os limites de intervenção da arte no corpo social”, do outro lado, quando exposto, passava a ter chances de repercussão no meio artístico como “um gesto exemplar”. Assim também acontece com a proposição de Bruscky. Se num momento a intenção do artista era a de perturbar, causar ruído, testar, ironizar os sistemas e as leis de circulação de correspondências, veiculando correspondências na rede de arte correio, ou seja, num circuito ideológico de práticas artísticas marginais, em outro, dependeu do circuito tradicional de arte para dar inteligibilidade à sua proposta.

Os sistemas alternativos de comunicação, de circulação de informações e arte, como é o caso da *Arte Classificada* e os jornais, e a arte postal e os correios, foram importantes formas que vários artistas, como Paulo Bruscky & Daniel Santiago, Antonio Manuel, Cildo Meireles, especialmente falando do Brasil da década de 1970, encontraram para burlar sistemas institucionais e artísticos e, no caso da arte correio, participar do cenário artístico mundial o que inclui trocas de informações artísticas, sociais, políticas, e a construção de um circuito que se fez ideológico. Ainda que as leituras desde o presente possam, ou até mesmo devam, adquirir significados cambiantes.

---

<sup>300</sup> *Idem, ibidem.*



## Confirmado: é arte

Em um artigo publicado no catálogo *Acervo: outras abordagens*, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 2015, Paula Braga escreve que a obra de Paulo Bruscky, herdeira das manifestações conceituais dos anos finais da década de 1960, é acrescida de “ironia e um humor incisivo, desconcertante, que entra como perturbação dos valores pré-estabelecidos”<sup>301</sup>.

A ironia presente em grande parte dos trabalhos de Bruscky é também comentada por: Marília Andrés Ribeiro, “Você sempre usa a ironia para fazer arte, para viver e para denunciar”<sup>302</sup>; Cristina Freire escreve que “A ironia, bastante presente nos seus trabalhos, questiona tudo, mas, principalmente, as próprias premissas da arte”<sup>303</sup>; Adolfo Montejó Navas, “O itinerário do artista é balizado por trabalhos e transformações de cunho humorístico (às vezes cômico, de humor negro, ironia ou mordacidade parodística)”<sup>304</sup>.

A ironia é, como visto, uma característica muito presente no trabalho de Bruscky. Mas apesar de reconhecível, a ironia não é, como explica Linda Hutcheon, algo facilmente definível. Para Hutcheon, o significado da ironia aparece em um espaço *entre* o que é dito e o que *não é dito*, e cada um (tanto o que é dito quanto o que não é dito) têm um valor e um poder apenas se estiver em relação ao outro. Acontecendo tanto no nível da linguagem como no da forma, a ironia, segundo essa autora, é um “ato social”, um jogo em que participam ironista, interpretador (destinatário ou não da mensagem), circunstâncias e texto ou elocução irônica. Nesse sentido, a ironia é algo que acontece para um interpretador, ou seja, através da inferência de significados um interpretador busca no *entre* da ironia marcadores que lhe apontarão para outros sentidos além daquele que está aparente.

A busca por outros sentidos além dos que estão mais claros em uma proposição irônica, providencia, segundo Linda Hutcheon, uma alteração no modo de ver das pessoas, pois ela provoca alterações no sistema de interpretação.

---

<sup>301</sup> BRAGA, P. Paulo Bruscky. In: Chiarelli, Tadeu (org.). **Acervo: outras abordagens**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, vol. II, p. 24.

<sup>302</sup> No livro *Paulo Bruscky: Depoimento*. Marília Andrés Ribeiro entrevista Paulo Bruscky e uma de suas perguntas é sobre a postura irônica de Bruscky durante a ditadura. In: **Paulo Bruscky: Depoimento**. Belo Horizonte, C/Arte, 2011, p. 25.

<sup>303</sup> FREIRE, C. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo, CEPE, 2006, p. 42.

<sup>304</sup> NAVAS, A. M. In: BRUSCKY, P.; NAVAS, A.M. **Poiesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 18.

Aliás, se altera o modo de interpretar das pessoas, as possibilidades da ironia fazem dela uma espécie de arma que procura causar desequilíbrios. Tais desequilíbrios, segundo Linda Hutcheon, serão maiores sempre que a ironia acontecer dentro e através do próprio sistema que ela procurar contestar.

Retomando os *ready-mades* de Marcel Duchamp, postura crítica do artista que expôs, de modo irônico, uma tensão entre os limites da arte já na segunda década do século XX. As décadas seguintes aos questionamentos dadaístas de Duchamp viram aparecer proposições artísticas, ou mesmo obras de arte, que carregavam um tom irônico e que se configuravam como uma espécie de crítica, dentro da própria proposição artística, à ideia de que uma obra de arte fosse entendida como uma pintura ou mesmo uma escultura. Esses trabalhos, chamados por Roberta Smith de “protoconceituais”<sup>305</sup>, antecederam proposições que, na década de 1960, receberiam, nos Estados Unidos e na Europa, a denominação de arte conceitual. O termo nessas regiões era acompanhado de algumas definições que, de modo muito resumido, tinha as seguintes características: a problematização do sistema artístico, a valorização da ideia do artista em detrimento de um objeto de arte único e vendável e a desvinculação da produção artística das questões do contexto social, histórico ou político.

No Brasil, as proposições com viés mais conceitual ganharam força durante a segunda metade da década de 1960, coincidindo com os primeiros anos do conturbado momento da ditadura militar. É nesse momento que há um crescente nas discussões em torno dos limites da arte, isso bem aos moldes da arte conceitual. Mas no Brasil, as discussões sobre as questões da esfera artística avançaram para o contexto social e político. Cresceram as proposições artísticas questionando não só o sistema de arte e o objeto de arte. A arte conceitual brasileira também ganhou contornos de crítica, resposta, resistência e denúncia à política militar e às questões sociais da época.

Avançando pela década de 1970, a produção conceitual brasileira ocupou meios e espaços expandidos. Aconteceu, apesar de censuras, através do corpo de alguns artistas: *performances* ou *body-art*; em acontecimentos: *happenings* e intervenções; através dos meios de comunicação: arte correio, arte no jornal impresso; através de textos, manifestos, vídeos etc. A arte conceitual ocupou museus, galerias, praças, jardins, parques, ruas, meios de comunicação e até alguns meios de produção

---

<sup>305</sup> SMITH, R. Arte Conceitual. In: STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 223.

industrial, tanto em manifestações individuais e muitas vezes anônimas, como em propostas coletivas, onde muitas vezes o espectador era inserido e passava a compor a proposição.

Com táticas de circulação muitas vezes fora do sistema hegemônico de arte – galerias e museus – algumas propostas conceituais carregaram a ironia como um recurso poético servindo para veicular, *entre ditos e não ditos*, conteúdos críticos que muitas vezes poderiam ser, e algumas vezes foram, considerados subversivos.

As produções conceituais e críticas de Paulo Bruscky, carregadas de ironia ao sistema artístico, político e social, na maioria das vezes passou despercebida pela censura, mas não em todas. Como na situação em que, em 1973, ocasião de sua segunda prisão, Paulo Bruscky teve a exposição no *Chanteclair* – boate no Baixo Meretrício de Recife - fechada e foi levado para prestar esclarecimentos.

Durante o interrogatório, Bruscky conta que foi questionado sobre o trecho final de um poema de Arnaldo Tobias que estava exposto de forma anônima e que dizia: “enterrei o mimeógrafo no mangue”. O mimeógrafo, equipamento usado para produzir cópias em papel, foi, no período da ditadura, de uso muito restrito, já que poderia facilitar a difusão de ideias que poderiam ser subversivas através de textos copiados de forma rápida e relativamente barata. Na circunstância de seu interrogatório, Bruscky comenta que: “um daqueles homens chegou e disse: ‘em que parte do mangue? Em qual mangue o mimeógrafo está enterrado?’ Então eu perguntei: ‘Você sabe o que é metáfora?’”<sup>306</sup>.

Truques, metáforas, humor, a volumosa e variada produção artística conceitual do irreverente artista Paulo Bruscky (o artista produz desde os anos finais da década de 1960 em vários meios, utilizando diversas técnicas), que muitas vezes sequer foi entendida como arte, traz, como traço recorrente, a presença da ironia.

Sua ironia é presente até em seus relatos sobre as suas prisões. Em outra ocasião em que esteve preso, segundo o que contou, o irônico artista teve a seguinte conversa com um agente: “quando, mais chocado que surpreso com meu trabalho, um agente federal disse: ‘então se eu arrancar um pedaço desse piso e colocar na parede, isso é arte?’. Na época, o piso era vulcapiso, eu respondi: ‘se você colocar, não. Se eu colocar é que é arte’”<sup>307</sup>

<sup>306</sup> BRUSCKY, P. **Depoimentos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 27

<sup>307</sup> BRUSCKY, P. In: FREIRE, C. **Paulo Bruscky**: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: CEPE, 2006, p. 35.

Através desse depoimento, segundo Ana Lúcia M. Marsillac, o que aparece é a consciência e a coerência do artista em relação à sua produção e à esfera artística: “Bruscky enfatiza que é sua relação e referência ao campo das artes, ainda que de recusa a muitos de seus princípios, que confere aos seus atos a condição de arte”<sup>308</sup>. Sobre sua condição de artista, Bruscky, que sempre foi funcionário público, comentou:

Acho que em um país como o Brasil ser artista é muito complicado. Sempre tive emprego e me aposentei como funcionário da União. Fiz o que quis quando quis e como quis. Nunca dependi de nada. Meus pais não tinham condições de arcar com despesas, sempre trabalhei para poder ter meu dinheiro livre, para fazer minhas coisas, pagar minhas contas. Sempre gostei de ser independente e desde o começo sabia que minha obra era de difícil assimilação. A única instituição que comprou uma obra minha, recentemente no Brasil, foi o Banco Itaú. Minhas obras estão sendo vendidas agora, quer dizer, estão tendo uma aceitação em termos de venda somente agora. Eu sempre soube que minha obra é de difícil assimilação, de difícil leitura, então sempre me preocupei em trabalhar, pesquisar muito e ter meu emprego paralelo para manter e comprar meu material, manter minhas ideias e a cabeça firme.<sup>309</sup>

Mantendo a cabeça firme, Bruscky ironizava até sua consciência artística no sentido de ser ele mesmo, e não um crítico de arte, quem validava seus trabalhos, como acontece em *Confirmado: é arte*, trabalho de 1977 (Figura 28).

FIGURA 28: *CONFIRMADO: É ARTE*. PAULO BRUSCKY, 1977



Carimbo e decalque sobre cartão postal, 10,50x15,00cm.  
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de  
São Paulo (MAC-USP)

<sup>308</sup> MARSILLAC, A. L. M. **Aberturas Utópicas:** Singularidade da arte política nos anos 70. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011, p. 178.

<sup>309</sup> BRUSCKY, P. **Depoimentos.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 23.

Um cartão postal traz a imagem de uma placa de petri, é como são chamados esses objetos de vidro ou plástico que são instrumentos utilizados em laboratórios normalmente para desenvolver a cultura de bactérias. As placas de petri são utilizadas para a realização de exames de cultura de microrganismos, para saber, por exemplo, de que tipo são, se uma mostra, como o sangue, por exemplo, está contaminada por algum microrganismo etc. Como qualquer exame laboratorial, há todo um processo encadeado e controlado que ao fim trará um resultado. No caso em questão, sobre a imagem da placa, Bruscky inseriu as palavras “é arte”, isso seria um resultado positivo para o experimento, o que seria equivalente a dizer: sim, aqui se desenvolveu o microrganismo, que nesse caso seria a arte.

Sobre a imagem, Bruscky acrescenta um carimbo com a palavra “confirmado”. Se o experimento resultou em um valor positivo para arte, este mesmo experimento foi reavaliado e “confirmado” é arte. Irônico, Bruscky se vale da verdade científica propagada através de testes e exames laboratoriais para trazer a questão da verdade artística. Um cartão postal que circula por meios alternativos ao sistema de arte, carrega a informação de que aquilo que Bruscky fez, e aquilo que ele continua fazendo está *Confirmado: é arte*.

## Referências bibliográficas

XII Bienal de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo. out./nov. 1973.

AMARAL, A. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: \_\_\_\_\_. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo, Nobel, 1984.

\_\_\_\_\_. Aspectos do não objetualismo no Brasil, comunicação ao I Simpósio sobre Arte Não Objetual, Medellín, Colômbia, maio de 1981. In: AMARAL, A. **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013.

BARCIK, D. B. **O “Sábado da Criação” nos encontros de arte moderna.** Monografia (Graduação em Licenciatura em Artes Visuais), Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2013.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, 2005.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, Zouk, 2014.

BERGSON, H. **O Riso:** ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BRAGA, Paula. Paulo Bruscky. In: Chiarelli, Tadeu (org.). **Acervo:** outras abordagens. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, vol. II, p. 24-25.

BRAIT, B. **Ironia em Perspectiva polifônica.** Campinas: Unicamp, 1996.

BRASIL. Lei nº 544, de 18 de abril de 1969. Aprova os Atos do XV Congresso da União Postal Universal, adotados em Viena, a 10 de julho de 1964. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 05 mai. 1969. Seção 1, p. 3977.

BRASIL. Decreto nº 75.827, de 9 de junho de 1975. Poder Executivo. Promulga os Atos da União Postal das Américas e Espanha, 1971. Decreto Legislativo nº 95, de 4 de dezembro de 1974. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 jun. 1975. Seção 1, p. 7451.

BRITTO, L. da S. R. **A poética multimídia de Paulo Bruscky.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

BÜRGER, P. **Teoria de Vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANONGIA, L. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CERTEAU, M. D. **A cultura no plural**. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

\_\_\_\_\_. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **História e psicanálise**: entre ciência e ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

COUTO, Mª de F. M. Arte e Participação Social: A Jovem Vanguarda Brasileira dos Anos 1960. In: COUTO, Mª de F. M. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960) Campinas: Ed. Unicamp, 2004

COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002

DANTO, A. C. O fim da arte. In: DANTO, A. C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELIGNE, A. De que maneira o riso pode ser considerado subversivo? In: LUSTOSA, I. (ORG.). **Imprensa, Humor e Caricatura**: a questão dos estereótipos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FABRIS, A. De Tropicália a Happyland. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 187-210.

FIZ, S. M. Del art objetual al arte de concepto. **Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”**. 6ªed., Madri: Akal, 1994.

FOSTER, H. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

FREIRE, C.; LONGONI, A. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do Processo**: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: VÁRIOS. **Anos 70**: Trajetórias. São Paulo, Iluminuras, 2005.

FREITAS, A. História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice. **Revista Estudos Históricos**, v.2, n. 34, 2004. Disponível em: [www.bibliotecadigital.fgv.br](http://www.bibliotecadigital.fgv.br). Acesso em 02 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). In: FREUD, S. **Obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de C. Magalhães de Freitas e Isaac Izecksohn. Rio de Janeiro: Delta, v.VIII, 1959.

GONÇALVES, F. A. **O Capibaribe e as pontes**: dos ontens bravios aos futuros já chegados. Recife: Comunigraf, 1997.

HERKENHOFF, P. **O Pernambuco Moderno antes do modernismo**. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006.

HOLLANDA, H. B. D.; GONÇALVES, M. **A cultura e participação nos anos 60**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

JAREMTCHUK, D.; JORDÃO, F. **Paulo Bruscky em Movimento**. São Paulo, ProacSP, 2014.

KAMINSKI, R. **Imagens de revistas curitibanas**: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2003, p. 149.

KEHL, M. L. As duas décadas dos Anos 70. In: AUTORES. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia** (constantemente referido a Sócrates). Tradução de Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

MACHADO, I.L. A ironia como fenômeno linguístico-argumentativo. **Revista de Estudos da Linguagem**. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, ano 4, v. 2, jul/dez 1995. Pp 143-155. Disponível em <http://periodicos.letras.ufmg.br>, acesso em 26 jul. 2014.

MARQUES DE SÁ, L. A. C.; VASCONCELOS, T. L. A Cartografia Histórica da Região Metropolitana do Recife. In: 1º SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA. Paraty, **Anais...** mai. 2011, p.14. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/VASCONCELOS\\_THATIANA\\_E\\_SA\\_LUCILENE\\_ANTUNES.pdf](https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/VASCONCELOS_THATIANA_E_SA_LUCILENE_ANTUNES.pdf)>. Acesso em jun. 2017.

MARSILLAC, A.L.M. **Aberturas utópicas**: Singularidade da arte política nos anos 70. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica) – Instituto de Artes, Programa de



Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011

\_\_\_\_\_. Paulo Bruscky e a liberdade de olhar. In: 20º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, **Anais...** Rio de Janeiro, 2011.

MENEZES, J. L. M. O moderno e o modernismo em Pernambuco: Arquitetura e Urbanismo. In: Herkenhoff, P. (org.) **Pernambuco Moderno**. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006, p. 68.

MENEZES, R. de. C. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 17, n. 36, Dec. 2011. 43-65. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S0104-71832011000200003#NT00](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0104-71832011000200003#NT00)>. Acesso em: set. 2016.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAPOLITANO, M. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. Em busca do tempo perdido, utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. **Revista Sociologia Política**. Curitiba, n.16, jun. 2001. Disponível em: <http://scielo.br> Acesso em 26 jul. 2014.

NUNES, A. P. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PECCININI, D. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo, Itaú Cultural: Edusp, 1999.

PLAZA, J. Mail Arte: arte em Sincronia. In: ZANINI, W. Arte Postal **XVI Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out./dez. 1981. Catálogo da exposição.

PONTUAL, Virgínia. Tempo do Recife: representações culturais e configurações urbanas. **Revista brasileira de História**. São Paulo, 2001. V. 21, n.42, p. 424. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882001000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000300008)>. Acesso em: Jun.2017.

RAMIREZ, M. C. Blueprint Circuit. Conceptual Art and Politics in Latin American Art. In: RASMUSSEN, A. **Artistas latino americanos do século XX**. Nova Iorque: MoMA, 1993. Catálogo de exposição.

ROLNIK, S. Desentranhando futuros. In: FREIRE, C.; LONGONI, A. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

SCOVINO, F. **Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. **Poiesis**, Niterói, n.13, pp 159-172, Ago. 2009. Disponível em: <http://poiesis.uff.br>, acesso em 20 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Driblando o Sistema: Um Panorama do discurso das Artes Visuais brasileiras durante a ditadura. In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. **Anais...** Salvador, ANPAP, 2009, p. 1847-1861.

SEVCENKO, N. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: VÁRIOS. **Anos 70: trajetórias.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

SILVA, I. M. da. **Pernambuco à sombra do golpe: a arte resistência de Daniel Santiago.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SMITH, R. Arte Conceitual. In: STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SOUSA, C. G. S. **Quando falo Paulo Bruscky:** a nova história biográfica e os sentidos de uma vida. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2011.

WOOD, P. **Arte Conceitual.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZANINI, W. Duas décadas difíceis: anos 60 e 70. In: AGUILAR, N. (org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. Arte Postal. **XVI Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out./dez. 1981. Catálogo da exposição.

## Fontes textuais

### Livros e catálogos

BRUSCKY, P. **Depoimentos.** Belo Horizonte, C/ Arte, 2011.

BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. **Poiesis Bruscky.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRUSCKY, P.; BESSA, A.S. **Poesia viva.** São Paulo, Cosac Naify, 2015.

BRUSCKY, P.; TEJO, C. **Bruscky; Paulo: Arquiteturas do imaginário**. Recife, Sesc-PE, 2010. (Catálogo de exposição)

BRUSCKY, P.; TEJO, C. **Paulo Bruscky: Arte Correio**. Recife, Centro Cultural dos Correios, Jun/Ago. 2011. p.19. (Catálogo de exposição)

12ª Bienal de São Paulo. **Fundação Bienal de São Paulo**, out./nov. 1973. (Catálogo de exposição)

FREIRE, C. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo: CEPE, 2006.

OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967.

TEJO, C. **Paulo Bruscky: Arte em todos os sentidos**. Recife: Zoludesign, 2009.

TEJO, C. **Paulo Bruscky: Arte Correio**. Recife: Centro Cultural Correios, 2011. (Catálogo de exposição)

#### Textos, Jornais e Revistas

A vanguarda, onde está a vanguarda? **Veja**, São Paulo, n. 240, p. 17, abril 1973.

ALBERTO, J. Exposição de Paulo Bruscky. **Diário de Pernambuco**, Recife, 8 out. 1971. p. 3.

BRANCO, Â. C. *Mestre da contravenção*: Livro conta como Paulo Bruscky incomodou a ditadura. **Gazeta Mercantil**, Recife, 18 nov. 2005.

CÂMARA Filho, J. Lutando nos Salões. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 Fev. 1969, Terceiro Caderno, Coluna Arte e Outras, p.4.

Cemitério é tema de Pintura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 agosto 1970, p. 1.

Comissão Julgadora distribuiu ontem os prêmios do 28º Salão Anual de Pintura. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 set. 1969, Terceiro Caderno, p.12.

COUTINHO, V. Bruscky na Empetur. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 ago. 1970, p. 6.

\_\_\_\_\_. Flagrantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 jul. 1970, 2º caderno, p. 5.

\_\_\_\_\_. Flagrantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 out. 1971. p. 6.

\_\_\_\_\_. Paulo Bruscky. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 Ago. 1970. p. 11.

\_\_\_\_\_. Recifense verá arte cemiterial. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago. 1970. p. 3.

Desclassificados. **Veja**, São Paulo, n. 464, p. 122, 27 jul. 1977.

Empetur retira caixão de defunto de mostra de arte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 out. 1971. p. 27.

Exposição falava da morte mas todos estavam pensando na vida. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 out. 1971. p. 15.

GALLINDO, C. A arte de vanguarda e o XXVII Salão de Pintura do Museu do Estado. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 set. 1968, Terceiro Caderno. p.6.

O diário da sociedade. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 jul. 1967, Primeiro Caderno, p.6.

OLIVEIRA, A. A. de. Livro 7, Sede da Vanguarda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1972, p. 5.

Os Novos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 4 dez. 1966, Terceiro Caderno, p.2.

Paulo Bruscky. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago. 1970. p. 3.

Paulo Bruscky. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 ago. 1970. p. 11.

Pintores promovem o sepultamento da arte em B. Viagem. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 out. 1970, p. 3.

Recifense verá arte cemiterial. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 ago. 1970, p. 3.

Sem título. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 out. 1971. p.15.

Sem título. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 set. 1969, Terceiro Caderno, p.12.

Sem título. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1968.

Turismo municipal segue a política da Embratur. **Diário de Pernambuco**. Recife, 22 out. 1967. p.12

Ex-presos reconhecem locais em que funcionaram o Doi-Codi e o DOPS, no Recife. **Comissão Nacional da Verdade**. 15 out. 2014. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/outros-destaques/558-ex-presos-reconhecem-locais-em-que-funcionaram-o-doi-codi-e-o-dops-no-recife.html>. Acesso em mai. 2017.

## Entrevistas

Bruscky, Paulo. Entrevista para Augusto César Costa. Em **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, 15 mai. 2007. (53'66"). Disponível em: <https://youtu.be/WeKZ7pIUqC4>. Acesso em 30 jun. 2017.

BRUSCKY, P.; FREIRE, C. Entrevista com Paulo Bruscky. In: FREIRE C.; LONGONI, A. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. Esse exercício de inutilidade (Retrato do artista e suas circunstâncias). In situ: Conversa entre Paulo Bruscky e Adolfo Montejó Navas. In: \_\_\_\_\_. **Poesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 233-248

BRUSCKY, P.; MARSILLAC, A. L. M. A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia [dossiê]. Entrevista. **Revista Valise**. Porto Alegre, v.4, nº7, ano 4, jul. 2014.

### Fontes iconográficas

*A Queda*. Paulo Bruscky, Recife, dez. 1966. Desenho disponível em: Os Novos. **Diário de Pernambuco**. Recife, 4 dez. 1966, Terceiro Caderno, p.2.

*Guerrilheiro I*. Paulo Bruscky, Recife, set. 1969. Acervo do artista. Imagem disponível <http://revistasim.ne10.uol.com.br/2015/08/exposicao-resgata-trabalhos-de-paulo-bruscky/>

*Fonte*. Marcel Duchamp. Réplica de 1964. Acervo Tate Modern.

*Scultura Vivent*. Piero Manzoni. Galeria virtual do artista Piero Manzoni, Fondazione Piero Manzoni. Disponível em: [www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org). Acesso em: janeiro de 2017.

*Merda de artista*. Piero Manzoni. Fonte: MoMA Nova Iorque e Galeria virtual do artista Piero Manzoni, Fondazione Piero Manzoni. Disponível em: [www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org). Acesso em: janeiro de 2017

*O Porco*. Nelson Leirner. Site do artista: [http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&flg\\_Tipo=H90](http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=H90)

*Fogueira*. Paulo Bruscky & Daniel Santiago (1974). Fonte: Galeria Nara Roesler. <https://www.artsy.net/artwork/paulo-bruscky-fogueira-de-gelo> e <https://nararoesler.art/>

*Fogueira de Gelo*. Paulo Bruscky (2010). Fonte: *Folha de São Paulo*. Foto ilustrada. Bienal de São Paulo, 25 set. 2010. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1046-bienal-de-sao-paulo#foto-19698>

*Enterro aquático*. Paulo Bruscky, Recife, 1972. Cartão Postal da cidade de Recife com inscrição à caneta, caderno de artista. Acervo do artista Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.188.

*Enterro aquático*. Paulo Bruscky, Recife, 1972. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.189.

*Enterro aquático*. Paulo Bruscky, Recife, 1972. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.189.

*Arte/Pare*. Paulo Bruscky, Recife, 1973. Super 8 da Intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: Freire, C. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2006, pp. 88-89.

*Arte/Pare*. Paulo Bruscky, Recife, 1973. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.50.

*Arte/Pare*. Paulo Bruscky, Recife, 1973. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: Portfólio do artista, Galeria Nara Roesler: <http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/56/paulobruscky-gnr-portfolio.pdf> Acesso em jun. 2015

*Arte cemiterial*. Paulo Bruscky, Recife, out. 1971. Desenho e texto. Acervo do artista. Convite para a exposição reproduzido no jornal *Diário de Pernambuco*. Imagem disponível em: Alberto, João. Exposição de Paulo Bruscky. *Diário de Pernambuco*. Recife, 8 out. 1971, p. 3. Hemeroteca digital: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

*Arte cemiterial*. Paulo Bruscky, Recife, out. 1971. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.41.

*Arte cemiterial*. Paulo Bruscky, Recife, out. 1971. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.40.

*Arte cemiterial*. Paulo Bruscky, Recife, out. 1971. Fotografia p/b da intervenção urbana, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.39.

*Santinho Convite - Arte cemiterial*. Paulo Bruscky, Recife, out. 1971. Pagela com a imagem de São Miguel. Impressão sobre papel, dimensão: 10 x 6,5 cm. Acervo MAC/PR, Pasta Paulo Bruscky nº 3.13, acervo de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC – PR).

*Opinião da Obra sobre o espectador*. Paulo Bruscky, 1971. Texto datilografado sobre papel. Acervo do artista. Imagem disponível em: BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.20.

*Arteaeronimbo*. Equipe Paulo Bruscky & Daniel Santiago, Recife, 1974. Anúncio no jornal *Diário de Pernambuco*. *Arteaeronimbo*. *Diário de Pernambuco*. Recife, 22 set. 1974. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em ago. 2015.

*Exponáutica e Expogente*. Equipe Paulo Bruscky & Daniel Santiago, Recife, 1970. Fotografias da intervenção. Imagem disponível em BRUSCKY, P.; NAVAS, A. M. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 43.

*PostAção*. Paulo Bruscky, Recife, 1975. Fotografias e texto da Intervenção urbana de Arte correio. Acervo do artista. Imagem disponível em: Freire, C. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2006, p.148.

*Sem Destino*. Paulo Bruscky, 1975 – 1983. Fotocópia dos envelopes que participaram da intervenção *Sem Destino*, caderno de artista. Acervo do artista. Imagem disponível em: Freire, C. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2006, p.145.

## Anexos

### Arte correio - Paulo Bruscky

A **Arte Correio** surgiu numa época onde a comunicação apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda a uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável.

A **Arte Correio** (mail Art), Arte por Correspondência, Arte à Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ismo” e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: anti-burguesa, anti-comercial, anti-sistema, etc.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.

Os artistas teorizam sobre o movimento e surgem os espaços substituindo Galerias e Museus. Os envelopes / postais / telegramas / selos / faxes / cartas / etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc., e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel e o Envelope de Circulação, que depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna para o transmissor, tornando-se um trabalho Bumerangue. O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. Enviar uma escultura pelo correio, não é **arte correio**: “quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário na nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem, etc.) ”, este trecho do artigo **Arte Correio: uma nova forma de expressão** dos artistas argentinos Horácio Zabala e Edgardo Antônio Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte.

A 1ª Exposição Internacional de Arte Correio no Brasil, foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho e, afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existe, quase que exclusivamente na América Latina, dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a II Exposição Internacional de Arte Correio, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício sede dos Correios do Recife (Brasil) que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de vinte e um países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros **Paulo Bruscky** e **Daniel Santiago**, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão, (incomunicáveis) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e, afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo, até a presente data. O outro fato absurdo ocorrido dentro das “repressões culturais”, na América Latina, foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio



dos artistas – correio Clemente Padín e Jorge Caraballo, de 1977 até 1979. Em abril de 1981, o artista-correio Jesus Caldamez Escobar foi sequestrado pela força militar ditatorial de El Salvador e só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. É sempre assim. Os que pretendem ser “donos da cultura” tentam impor sempre os seus “métodos”.

Torna-se difícil determinar a origem da arte correio. Em seu artigo **Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação** (1976), o artista-correio Vigo, cita Marcel Duchamp como um pioneiro de Arte Postal: “Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um primitivo da Arte Correio. São duas peças. A primeira se intitula CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916, Museu de Arte de Filadélfia (USA), e consiste em textos escritos à máquina, pegados borda com borda, e a segunda PODEBAL DUCHAMP, telegrama datado de Nova York a 1º de junho de 1921, e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: PEAU DE BALLE ET BALAI DE CRINI e é a resposta ao Salão Dada/Exposição Internacional que se celebrava em Paris, na Galeria Montaigne, organizado por Tristan Tzara, prévia negativa de participar no mesmo e que fora comunicado por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E uma vez mais devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de ARTETUDO faz-se presente nas comunicações Marginais”.

Apesar dos trabalhos de Duchamp (CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916 e PODEBAL DUCHAMP, 1º de junho de 1921), as experiências dos futuristas e dadaístas, os cartões postais dos radioamadores (QSL), do telegrama de Rauschenberg, Folon, das cartas/envelopes desenhados de Matisse e de Van Gogh para seu irmão Theo, os poemas postais de Vicente do Rego Monteiro, datados de 1956, de Apollinaire com seus cartões postais com caligramas e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos Correios para decifrar seus enigmas poéticos), a Mail Arte surgiu na década de 60 (através do Grupo Fluxus e só veio a tomar impulso a partir de 1970). De acordo com as pesquisas realizadas, farei um pequeno histórico de alguns fatos importantes:

a) primeiros artistas a utilizarem a Arte Correio:

**1960** – O Grupo Fluxus (USA), que propõe o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos, foi o que pela primeira vez usou a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa. Entre os componentes do grupo, destaca-se a atuação do artista Ken Friedman. Armand Fernandez (Arman): utiliza o meio de comunicação postal remetendo, como convite, a sua “La plwin” (Galeira Iris Clert), outubro de 1960, uma lata de sardinha.

**1961** – Robert Filliou desde Paris envia seu “Estudo para realizar poemas e pouca velocidade” convites a subscrever para receber no futuro uma série de poemas, possibilitando também, a realização do tipo de poemas por ele anunciados.

**1962** – Ray Johnson inaugura em New York, a Escola de Arte por Correspondência de New York, e no ano seguinte produz um clássico de tendência, escrevendo no envelope uma carta, tanto no verso como reverso. Quebra assim o conceito de privado e produz o estado público das suas aparentes intimidades em diálogo com um terceiro que até esse momento era de caráter privado.

**1965** – Mieko Shiomi realiza uma proposta postal que deve ser respondida e devolvida pelo receptor: com estas respostas, dará forma a sua obra. “Poema Espacial n.º 1”. O texto da sua proposta é o seguinte:

**UMA SÉRIE DE POEMAS ESPACIAIS: N.º 1**

Escreva uma palavra (ou palavras) no cartão que segue junto com esta, e deixe-a em algum lugar. Faz-me saber qual é a palavra e o lugar para que eu possa fazer um plano com sua distribuição sobre um mapa do mundo, o qual será enviado a cada participante.

Meio Shiomi

b) Devido a grande quantidade de exposições de Arte Correio realizadas atualmente em todo o mundo, citarei apenas as mais antigas e algumas mais recentes: “N.Y.C.S. Show” organizada por Ray Johnson, USA/1970; “Bienal of Paris”, organizada por J. M. Poinso, França/1971; “Image Bank Postcard Show” Canadá/1977. “O One Man Show”, organizada por Ken Friedman, USA/1973; “International Cyclopedia of Plans and occurrences”, organizada por David Det Hompson, USA/1973; “Artists Stamp and Stam Images”, organizada por Hervé Fischer, Suíça/1974; “Festival de La Postal Creativa”, organizada por Clemente Padim, Uruguai/1974; “Inc Art”, organizada por Terry Ried & Nicholas Spill, Nova Zelândia/1974; “I St New York, City Postcards Show” organizada por Fletcher Copp, USA/1975-1976; “Last International Exposition of Mail Art”, organizada por E. A. Vigo & Horácio Zabala; “1º Exposição Internacional de Arte Postal”, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, Brasil/1975; “International Rubber Stamps Exhibition”, organizada por Mike Nulty, Inglaterra/1977; “Mail Art Exhibition International”, organizada pelo Studio Levi, Espanha/1977; “Gray Matter, Mail Art Show”, organizada por S. Hitchcock, USA/1978; etc.

c) A partir de 1972, vários artigos começam a ser publicados, destacando-se entre eles: Albright, Thomas, “Correspondence: New Art School” Rolling Stones Magazine, USA/1972; Alloway, Lawrence, “Send Letters, Postcard, Drawings, and objects...” Art / Jornal 1977; Bowles; Jerry G., “Out of the Gallery, into the Mailbox”, Art in America, USA/1972; Zack David, “Na Authentik and Histotokal Discourse on the Phenomenon of Mail Arte, Art in America, USA/1973, “Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação”, de e Edgardo Antônio Vigo, Argentina/1976.

d) Várias publicações de Arte Correio surgem: OVUM, Ephemera, Runing Dog Press, Stamp in Praxis, Vile, Intermedia, Cisoria Arte, Cabaret Voltaire, OR, Geiger, Orgon, Super Vison, Telegramarte, Doc (k)s, Multipostais, Arte Classificada, Heut Kunst, Soft Art Press, Buzon de Arte, Front, entre várias outras que são publicadas em diversos países. Além do livro “Mail Art: Comunicação a Distância/Conceito” do francês Jean-Marc Poisot (1971), O artista norte-americano Mike Crane, publicou o livro “Correspondence Art”.

Na Arte Correspondência, o Museu cede lugar aos arquivos (Parachutes Center for Cultural Affairs/Canadá, Small Press Archive/Bélgica, Bruscky Arquivo/Brasil, etc.) e as Caixas Postais. Boletins Informativos sobre eventos e publicações em geral são editados e remetidos aos artistas de todo o mundo, como é o caso do INFO Editado por Klaus Groh do international Artist Cooperation/Alemanha e do informativo do Centro de Arte Brasileira de Informação e união (CAMBIU), editado por Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Silvio Hansen, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Marconi Notaro e outros artistas. Além dos boletins, existem as “correntes”, nas quais

you make new contacts, sending a work of Art Postal for the 1<sup>st</sup> name of the list that is automatically excluded, sending the 2<sup>nd</sup> to the 1<sup>st</sup>, the 3<sup>rd</sup> to the 2<sup>nd</sup>, etc. and include your name in last place, make copies generally in number of ten and send to other artists, when your name comes in 1<sup>st</sup> place, you begin to receive works of various artists from various countries that you never contacted. There are still the slogans created by the artists, as is the case of the mail artist German Robert Refheldt: "Art is contact, it is life in art". "Thus se Fax Art" and "Art in all senses" by Paulo Bruscky.

The number of mail artists increases day by day: the underground exploded, making art simple. It is lamentable that some artists break this current, leaving to answer some received works.

A **ARTE CORREIO** is like the history of the history not written.

**E-MAIL ART – ARTE EM TODOS OS SENTIDOS**

**ARTE EM TRÂNSITO**

**HOJE, A ARTE CONTINUA SENDO ESTE COMUNICADO.**

**\* Este texto foi escrito em 1976, retrabalhado em 1981 e 2005, e já foi publicado no Brasil, Polônia, Estados Unidos, Alemanha e Itália, entre outros países.**